

LE GUEUX

CHEZ VICTOR HUGO

THÈSE PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PAR

MARIA LEY-DEUTSCH



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

—
1936

LE GUEUX

CHEZ VICTOR HUGO



Digitized by the Internet Archive
in 2026



C'est un homme fort doux et de vie élégante,
Un seigneur dont jamais un juron ne tomba,
Et mon ami de cœur, nommé Goulatromba.....

(*Ruy Blas*, Acte IV, Scène III).

Dessin de Victor Hugo.

(*Maison Victor Hugo*).

LE GUEUX

CHEZ VICTOR HUGO

THÈSE PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PAR

MARIA LEY-DEUTSCH



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ

25, RUE DE TOURNON

—
1936



*A la Mémoire de mon Mari F. G. DEUTSCH,
15 Novembre 1899 — 3 Septembre 1934*

PRÉFACE

Entreprendre une étude sur l'œuvre de Hugo, après les nombreux ouvrages d'une rare maîtrise et d'une érudition parfaite signés Louis Barthou, Paul Berret, Edmond Biré, Fernand Gregh, Gustave Planche, Charles Renouvier, Paul de Saint-Victor, Gustave Simon, Paul Stapfer, etc., est tâche audacieuse et ingrate. Un travail, comme celui que nous présentons, est à vrai dire l'œuvre d'ensemble de celui qui l'a entrepris, de ceux qui l'ont précédé, et aussi de ceux qui l'ont guidé avec sympathie et éclairé de leurs conseils.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à M. Georges Ascoli, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. C'est lui qui a orienté mes études vers Victor Hugo et m'a le premier proposé ce sujet de thèse. J'ai toujours trouvé en M. Georges Ascoli, à côté du maître et de l'érudit, un esprit plein de compréhension, de générosité et de sollicitude. Je suis tout particulièrement heureuse de lui témoigner ici l'expression de ma plus profonde gratitude.

Je remercie M. Charles Bruneau dont la compétence et l'amabilité m'ont été du plus grand secours. M. Pierre Ducassé, secrétaire de l'Institut d'histoire des sciences, m'a fourni avec un inlassable dévouement de précieuses et utiles indications : qu'il trouve ici l'expression de toute ma reconnaissance. Je ne puis oublier toutes les personnes qui m'ont prodigué leurs encouragements pour ce travail de longue haleine et ont contribué dans une certaine mesure à sa réali-

sation. Je pense à M^{me} Daubray de la Bibliothèque Nationale, à M. Sergent de la Maison Victor Hugo, à M^{me} Horn de la Bibliothèque de l'Arsenal, et à M. Vloberg, dont l'obligance extrême a été pour moi du plus grand intérêt, et je pense aussi à M^{me} Paul Clemenceau, au D^r Albert Devaux et à M^{lle} Baer, qui par leur affectueuse amitié m'ont donné l'appui moral nécessaire. Me sera-t-il permis enfin de dire ce que je dois à M^{me} Lili Deutsch, dont la personnalité a été pour moi, comme pour beaucoup d'autres, un précieux exemple ?

Je voudrais espérer que les nombreuses imperfections de cet ouvrage ne le rendront pas indigne de la confiance que l'on m'a témoignée. Tout en m'efforçant de réunir une documentation abondante, j'ai essayé en premier lieu de pénétrer l'esprit de cette grande œuvre ; peut-être par là aurai-je réussi, espérons-le, à répondre à l'objet du livre : saisir par un personnage obscur le génie de Hugo dans la diversité de ses formes.

LE

GUEUX CHEZ VICTOR HUGO

INTRODUCTION

Hugo est le grand poète des humbles, des déshérités. Il a tiré le va-nu-pieds au grand jour de la littérature, il lui a créé un domicile légal. Comparez triste et effacé, personnage de deuxième et troisième plan, dont l'ombre servait à mettre en valeur un héros brillant, il se révèle par le grand poète romantique un personnage littéraire de premier ordre. Hugo l'entraîne vers des régions poétiques. Le mage, en parlant du pauvre hère, l'appelle surtout misérable, pauvre, malheureux. Il nous a semblé que toutes les conditions de l'homme déchu ne sont pas épuisées par ces expressions. L'homme au dernier échelon social, le gueux, a droit à une place parmi les grandes figures du poète. Le gueux est un personnage moins connu, mais plus particulier, et plus intimement lié au poète que le misérable, le pauvre, le malheureux.

Par ce côté intime, ce personnage perdu de l'œuvre de Hugo, qu'on pourrait croire de peu de valeur, devient spécialement intéressant. Cette intimité, nous pouvons le dire dès maintenant, est indéniable et saisissante. Le gueux de Hugo attire l'attention, et s'impose tout d'abord dans cette féerie à la Shakespeare : les esquisses du Théâtre en liberté. Le même poète qui donnait comme signature d'un siècle, *Les Misérables*, s'est plu à inventer, à créer pour son bon plaisir, pendant plus de cinquante années consécutives, « la

main du vol, le front du crime, l'œil du vice¹ », gueux de toutes sortes et de tous pays. Dans ses heures sereines, comme dans ses heures inquiètes, dans ses heures les plus intimes en tout cas, Hugo s'est entouré d'un petit monde bizarre, « hommes de vol, de potence et d'épée² », vagabonds, mendiants, qui ont la ruse comme métier, la confrérie comme famille, les filles comme oubli, le vin comme courage, êtres oubliés, obscurs, « vilains », mais qui portent leur indigence comme un blason.

Vaugirard, Million, Escarbuclès le Grec, Jean Serpent, Gnaf, Burg, Râpeloup, gueux, marauds, estropiés, poètes de la faim, philosophes à la mine blême, tout un monde interlope et coquin, se trouve en marge de l'œuvre achevée. Ces gueux désinvoltés et « tout en chansons » accompagnent l'œuvre grave et « toute en symphonie » avec la même hardiesse que leurs véritables frères de la gueuserie escortaient autrefois les nobles seigneurs sur le chemin de la guerre. Ce sont les fréquentations un peu louches mais très touchantes d'un grand poète. Ce sont eux qui assistent à toutes les fêtes et à tous les déboires intérieurs de Hugo, qui connaissent la vérité vraie de ses succès et de ses échecs. Ce monde de gueux a trouvé vie, loin de son « métier » de poète : ils sortent avec leur air de carême, tout frais de son imagination, de son intuition, de sa virtuosité. Les pieds nus, l'œil fier, à la fois gredins et apôtres, ils sont les convives familiers d'un grand poète au rendez-vous de sa chimère. Des esquisses vagabondes en sont les gais témoins : pauvres papiers griffonnés au petit bonheur, feuillets volants, cartes postales, magazines déchirés, couvertures de livres, factures et autres, nous ont transmis ces gueux hugoliens en liberté. Ce monde en haillons n'a su trouver vie que par des haillons. C'est de la fantaisie, c'est du drame minuscule, de la naïveté, de la joie, un rayon de poésie, c'est la chose rare entre toutes : la joie de vivre malgré tout.

Dans deux recueils réunis dans l'édition Ollendorff³, grouil-

1. Hugo, *Théâtre en liberté*. Comédies cassées (Reliquat). — Les Gueux, p. 377. (Ollendorff, 1914).

2. *Ibid.*, p. 375.

3. Le *Théâtre en liberté*, Ollendorff, 1914 (Théâtre V). *Théâtre de jeunesse*, Mille francs de récompense, Plans et Projets, Ollendorff, 1934 (Théâtre VI).

lent étranges et tortueux, ces enfants de la gueuserie. On a envie de les arrêter, de s'écrier avec eux : « Messieurs, c'est tant par tête !¹ » Jamais ces « lambrequins de la sombre misère » ne sont ennuyeux. Ils ont une sorte de bravoure, un air superbe, mais ils tiennent aussi des propos qui rappellent les sons balbutiants des cloches fêlées de village, ils ont des attitudes qui évoquent la gravité touchante des mouvements saccadés des marionnettes. Rêveurs, coquins savants, ils ne se trompent guère sur « le point où finit l'homme, où le bourgeois commence !² »

Hugo, grand seigneur de la poésie, fatigué des honneurs, s'amuse à descendre dans la foire littéraire. Mais s'il remonte, entraîne-t-il avec lui ces gueux de bonnes fortunes et de caprices, les emporte-t-il vers des destinées inespérées ? C'est ce qui nous intéresse. Ce monde des gueux hugoliens est-il un monde complet et isolé, comme celui de la *Commedia dell'Arte*, qu'il nous rappelle par plus d'un point, ou a-t-il des racines mystérieuses dans des domaines spirituels plus profonds ? Le gueux de Hugo est-il autre chose qu'une pensée fragile, insouciante, un délassement des heures perdues ?

Maglia, Zafari, César n'êtes-vous que cela ? Vous, illustres capitaines français, italiens, espagnols, ? portez-vous l'épée ou chaussez-vous la botte ? Visages inquiétants et qu'on n'oublie pas, depuis quand n'avez-vous plus le masque, ce masque noir des valets-voleurs, qui rappelle si bien le bandeau du condamné ? Depuis quand n'êtes-vous plus barbouillés de lie de vin ? Joyeux ivrognes, au feutre troué, drapés dans un torchon de futaine comme dans une cape espagnole, le bâton funeste au philistin comme la rapière au traître, vous êtes « des gueux, des sages, des bouffons³ ». Vous avez l'habitude des querelles et vous bravez l'ennemie « dame justice », avec la souplesse d'un singe, la nonchalance d'un grand seigneur et la politesse d'un vaurien : telles sont vos armes ! Gueux ingénieux, chevaliers errants, mélange du désespoir de Don Quichotte et de la joie bêtasse

1. *Théâtre en liberté*. Comédies cassées (Reliquat). — Les Gueux, p. 371.

2. *Ibid.*, p. 369.

3. *Ibid.*, Les Gueux, XIII, p. 232.

de Sancho Pança, mélancolique et fripon pèlerin, « goliard » pour rire, songeur pour pleurer, les déesses et les nymphes, les reines blanches comme « neige », les maritornes du village, et les catins mêmes, restent troublées à votre passage.

Onufrio « à la bouteille » tient pour le plus grand des mortels, non « l'homme qui s'assied, mais l'homme qui s'attable¹ ». Fiasque, « effaré rêveur, songeur, hibou » ne veut plus rien savoir des actions humaines. A quoi bon les arguments ? Il vaut mieux « voler les gens et braver avec profit les lois². » Voici la bonne façon ! Il s'associe avec Pamfilo pour unir leurs génies : le philosophe qui flâne et le larron qui guette. Gaboardo tout en printemps escompte ses guenilles, se compare au bourgeois et ne trouve pas la raison pourquoi lui, gueux de premier ordre, ne deviendrait point amoureux de « Goton ». Grobuche et Baugraillon, Vaugirard, Golbornos, personnages des plus étranges et chimériques, académiciens, espions et voleurs, cuistres illustres hantant Paris ou Madrid, Burgoche, Gluveau, Goulatromba et Mouffetard, pourceaux et rois ! Meurt-de-faim bons princes, fauves aegipans, rapsodes à la gueuse, reçoivent le baptême de la balie et entrent dans la confrérie, avec le même naturel que « Destin » chez Mademoiselle de l'Étoile.

Sont-ce là les gueux de Hugo ? Est-ce là, dans ces images toutes faites un peu à bon marché, la vérité sur l'état extrême de la misère : le gueux ? — Ces figurants dramatiques du *Théâtre en liberté* sont aussi loin d'une vérité humaine que d'une valeur métaphysique. Ils ne représentent qu'une forme inférieure du génie de Hugo : c'est son trop plein, son superflu, moins attaché à la vraisemblance qu'à un effet théâtral. Ils sont si factices qu'ils ne prennent pas véritablement vie. Ce sont des masques, ce ne sont pas des visages, ils ne sont pas dramatiquement animés : ils ne font qu'imiter la vie, ils sont pure fiction. Mais derrière ces masques, qui n'ont rien de commun avec la haute idée que les anciens leur ont attribuée, se cachent des traits qui se

1. *Théâtre en liberté*. Les Gueux, IV, p. 220.

2. *Ibid.* Les Gueux, VI, p. 223.

révèlent étrangement importants. Derrière ces faux visages, ces faux dehors, ces fausses apparences, derrière les grimaces de ces drôles de toutes sortes, se dissimule une matière qui nous laisse songeur. Il semble qu'à « travers les trous du masque on voit l'étoile¹ ». Ces traits étranges font saillie et évoquent les grandes figures de Hugo. Ces arabesques dansantes, esquisses en liberté se joignent indubitablement aux créations achevées, finies, de l'œuvre majeure. Ceci est une indication précise. Ce qui aurait pu sembler présomptueux au premier abord, mettre en pleine lumière un type obscur de l'œuvre hugolienne, paraît à la clarté de ce témoignage, tout naturel. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas cette bande de gueux fantaisistes qui, ramassés çà et là, sont venus se grouper et se réunir dans deux tomes posthumes ; le véritable personnage du gueux, ce n'est pas le compagnon intime des heures perdues du poète, mais le témoin de quelques-uns des moments essentiels de sa création. Aussi le trouvera-t-on dispersé dans toute l'œuvre. Hugo, non seulement se servira de la vision du gueux, mais encore il dégagera les thèmes différents qu'il pressent derrière le mot et le type. Selon les différents plans de l'ensemble de l'œuvre de Hugo, le gueux sera coloré d'une manière particulière. Chaque création correspond chez Hugo à une des idées qui le hantent. Chaque fois, le caractère du gueux correspondra à une de ses préoccupations. Au fur et à mesure que l'œuvre s'éclairera mieux, nous ne sentirons plus l'inspiration de Bacchus mais celle de Minerve.

1. Et nous songeons. Peut-être est le masque de Dieu.

Mais à travers les trous du masque on voit l'étoile.

Et c'est assez pour croire. (*Théâtre en liberté*. (Reliquat). — Prologue d'une comédie, p. 494).

CHAPITRE PREMIER

UN MOT OBSCUR, UN TYPE OBSCUR : LE GUEUX

LE MOT « GUEUX » AVANT HUGO. — Etymologie. — Documents littéraires et jargonnesques.

LE MOT « GUEUX » CHEZ HUGO. — Son et mouvement. — Le rapport du mot avec la vision. — La conspiration des termes.

LE TYPE « GUEUX » CHEZ HUGO. — Physionomie. — Symbole.

Le mot « gueux » avant Hugo.

Les mots ont une vie, vie éclore d'états d'âme bien différents, d'une variété de souvenirs, de circonstances contradictoires, d'échos lointains. Pour comprendre la vie d'un mot, il ne suffit pas de saisir les résonnances, les vibrations ; il faut avancer plus loin dans « l'architecture de ces sons », suivant l'expression de M^{me} de Sévigné. Il faut l'arracher pour un moment à son ambiance, à son milieu, à sa poésie intime. Pour cela, franchissons les portes qui semblent ouvertes depuis longtemps, allons à la recherche des sources. Nous verrons qu'il y a intérêt à le faire. Le mot est fuyant, et équivoque le type qu'il désigne. L'un des terrains solides, sur lequel, saisissant le sens, on fixe le type, est l'étymologie¹.

Les dictionnaires et les érudits ne donnent que peu de lumière sur le mot « gueux ». Le sens du mot reste obscur, comme son origine. Il semble appartenir à une famille de mots populaires et dialectaux, dont les rapports sont également indéterminés.

1. Nous ne tentons pas ici une étude savante et linguistique ; nous donnons simplement un bref aperçu littéraire et historique de la vie du mot « gueux ». (Pour les éditions et dates, v. notre bibliographie). Les textes du moyen âge ont été transcrits en suivant les règles exposées par M. Mario Roques, dans un article intitulé : *Règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux*, publié dans *Romania*, t. LII, 1926, p. 243, et dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1926, p. 454.

A l'origine, le mot ne se rencontre ni dans les édits royaux, ni dans les recueils juridiques. Ces documents et d'autres ne mentionnent le type que sous des synonymes et équivalents : au ^{xiii}^e siècle, caimand; au ^{xiv}^e, gens oiseux; aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e, ribauds et truands¹; chaque siècle a donné de nouveaux noms aux mendiants.

Un texte de la fin du ^{xiv}^e siècle mentionne curieusement le mot « gueux » dans le sens de compaigon :

Quant le dit monseigneur Louis de Navarre oult receü la dicte somme d'or, il concueilli gens d'armes en Costentin et print à compaigon et à gueux monseigneur Eustace d'Ambiscourt, lequel avoit bien huit cens combatans².

Dans son sens de mendiant et vagabond, le mot gueux n'apparaît qu'au ^{xv}^e siècle. Gréban, dans *Le Mystère de la Passion*, adresse cette apostrophe à Lucifer : « Satan, tu es un gueux propice !³ ». Villon, lui aussi, fait usage de ce terme ; ainsi, dans la Ballade IV⁴ : « Benards, vous estes rouges gueux. » Avec ce même sens dans *le Mistère du Vieil Testament* :

Ha, que tu es ung rouge gueux
Et ung fin arbre, ce me semble!⁵.

Dans d'autres ballades, le mot revient d'une façon plus explicite : « Gueulx gourgourans par qui gueulx sont gourez⁶ » — « Gueulx afflinez, allegruis et floars » — « La ot ung gueulx son endosse polye⁷. »

Le mot gueux devient courant au ^{xvi}^e siècle⁸. On le trouve

1. Dans *Le Procès des Coquillards dijonnais*, le type est mentionné sous les locutions : « compaignons, oizeux et vaccabundes », qui mènent la vie dissolue de « ruffiens et houlriers », — et : « compaignons et de la secte et piperie de la Coquille. »

2. *Chronique des quatre premiers Valois*, publ. par S. Luce, Paris, Renouard, 1864, p. 176.

3. Gréban, *op. cit.*, vers 3898.

4. Villon, *Ballades en jargon jobelin*.

5. Vol. VI, p. 78, v. 46098-46099.

6. Ballade du Ms fr. LIII de Stockholm, fol. 25, r^o, v. 24.

7. *Ibid.*, fol. 27, r^o, v. 6 et 29.

8. Il ne faut pas oublier ici la fortune que le mot « gueux » a eue auprès de Marguerite de Parme qui, en parlant des seigneurs calvinistes, disait que c'étaient « des gueux qu'elle ne redoutait pas. » (Cf. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1878, 5 vol. in-4, t. II (art. gueux).

dans toute une série de textes. Rabelais, dans *Pantagruel*, parle d'un « gros gueux qui se vantoit avoir gaigné trois bons testons¹... » Dans son almanach facétieux, *Pantagrueline prognostication*, Rabelais fait mention de « gueux de l'hostière, gaignedeniers... loqueteurs, claquedens, croquelardons, généralement tous portant la chemise nouée sur le dos² ». Noël du Fail, dans ses *Propos rustiques*, parle de « Tailleboudin fils de Thenot du Coing, qui devint bon et sçavant gueux³ ». Tahureau, dans ses *Dialogues non moins profitables que facétieux*⁴, parle des « gueux de Paris ». Ambroise Paré insère, dans son *Traité des Monstres*⁵, un chapitre sous le titre « Exemples de l'Artifice des meschans gueux de l'hostière ». Henri Estienne, dans le second de ses *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé*, dit : « Le langage des Gueux (s'il est tel qu'on dit) se trouvera estre de la race d'un très noble langage... à sçavoir le grec⁶. » Montaigne, dans ses *Essais* fait déjà allusion à la classe des gueux : « Les gueux ont leurs magnificiences et leurs voluptez, comme les riches, et dict on, leurs dignitez et ordres politiques⁷. » Chez Pechon de Ruby, dans la *Vie généreuse*, vrai document linguistique, parlant des « gueux de France », on trouve les lignes suivantes :

« ... toutesfois j'avois fait amitié avec les plus signalez gueux de cette grande troupe, ne sçachant qui me pouvoit arriver; car de retourner vers mon pays je n'en voulois ouyr parler, craignant le fouët, ce que je méritois bien, et m'accomode avec lesdits Gueuz.

C'estoit lors d'une assemblee generale où tous les plus signalez Gueuz de France estoient assemblez, comme grands Coësres, premiers Cagouz avec autres de respect, envers leurs supérieurs, comme une court de Parlement a petit ressort, Je vqus deduiray cy après ce que j'en appris en neuf mois⁸.

Dans un « Sonnet en authentique langage sourdasant »

1. Rabelais, *op. cit.*, l. IV, ch. 1.

2. Rabelais, *op. cit.*, ch. v.

3. Noël du Fail, *op. cit.*, p. 56.

4. Tahureau J., *op. cit.*, p. 134.

5. Paré A., *op. cit.*, t. III, pp. 1-68.

6. Estienne H., *op. cit.*, t. II, p. 241.

7. Montaigne, *op. cit.*, liv. III, ch. XIII.

8. Pechon de Ruby, *op. cit.*, p. 27.

des *Premières OEuvres poétiques du capitaine Lasphrise*, nous lisons : « Mais en despit de gille, ô gueux, ton Girouart¹. » Bouchet, dans ses *Serées* (Soirées), parlant du jargon, cette langue « qui n'est point pauvre », cite les « gueux de l'hostière », qui s'en aident usans entr'eux d'un mesme langage².

Au xvii^e siècle, l'usage du mot sera de plus en plus fréquent, en concurrence avec le terme d'argotier. Nicot³ fait remonter le mot *gueux* au mot allemand *geiler*, qui s'emploie pour « un mendiant l'aumosne ». Le vaste dictionnaire de Cotgrave⁴ parle, non seulement des gueux, mais relève des expressions synonymes dans le jargon. Une facétie parue à Paris en 1646, *Le Carabinage et Matoiserie soldatesque* de Drachir d'Amorny⁵ parle des « gueux suivans la cour des miracles ». Étienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, affirme que le mot provient de *ganeo* : « Le gueux de l'ostière est un mot, transplanté du latin en nostre vulgaire ; je veux dire de *ganeo hostiarius*, c'est-à-dire un caïmant qui va fleureter les huis des maisons⁶. » Le Père François Garasse, dans sa *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, cite le mot et le type en se référant surtout à *La Vie généreuse* et au *Dictionnaire blesquien*.

Quand je parle des Gueux, j'entends parler de ceux qui sont véritablement gueux de profession... sçavoir, ces gros bélistres coureurs, qui n'ont autre vacation que de se gratter le ventre au soleil, et de succer les ausmones des pauvres necessiteux, les loix condamnent cette quanaille⁷.

Dans l'*Histoire générale des larrons*, de Calvi⁸, il est question d'une « République des gueux ». Olivier Chereau

1. Lasphrise, *op. cit.*, Poésie LXX, p. 459.

2. Bouchet G., *op. cit.*, vol. III, 1, II, p. 129.

3. Il ajoute que « gueus est celuy qui, par poltronnerie et fainéantise, erre ça et là, querant l'aumosne. Qui se ignauia mendicitati dedit ». (Nicot : *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne* (art. *gueux*, p. 325).

4. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English tongues*.

5. Drachir d'Amorny, *op. cit.*, p. 31.

6. Pasquier E., *op. cit.*, liv. VIII, ch. XLII, p. 748.

7. Garasse, P. F., *op. cit.*, p. 68.

8. Calvi, Fr. de, *op. cit.*, liv. III, ch. III, p. 22.

ne mentionne pas le mot *gueux* dans son dictionnaire argotique qui se trouve dans *Le Jargon de l'argot réformé*, mais il parle dans sa préface de « pauvres gueux..., gens qui n'ont rien et ne trouvent point de pire pays que le leur¹ ». Dans la *Responce et Complaincte au Grand Coësre sur le Jargon de l'argot réformé*², document-témoin qui donne « l'opinion du plus fameux historiographe de l'argot », on trouve une curieuse indication :

« ... il y eut de ces *narquois* qui, ennuyez de la grive, se prirent à trucher, ballader, et faire jouer la mine et autres subtilitez que l'on nomma l'art des Goths...³ »

La *Comédie des Proverbes*, attribuée à Adrien de Montluc, comte de Cramail, fait mention des « *gueux* qui ont mis au net un pauvre prêtre⁴ »... Oudin, dans ses *Curiosités françoises*⁵, dit : « Un gueux reuestu est un homme de bas lieu qui n'a que son habit et veut faire le seigneur. » Le *Recueil des plus illustres proverbes*, publié par J. Lagniet entre 1657 et 1663, contient « la vie des *gueux* » en proverbes. Du Cange croit que le mot *gueux* vient de *manganus* que Papias interprète par *Seductor*⁶. Furetière désigne aussi par

1. Olivier Chereau, *op. cit.*, p. 4.

2. Regnaudin Mollancheur, en la Vergne de Misericorde, *op. cit.*, p. 33.

3. On pourrait peut-être rappeler ici *La Grande Encyclopédie* (Paris, Lami-rault, 1836-1902, 31 vol. in-4, t. XIX, art. *Gueux* (Gothi) : « ... Cette localité paraît tirer son nom d'une colonie de *Goths* établi en cet endroit au temps des invasions barbares... » (signé : A. T.-R.), et les études topographiques de l'érudit Auguste Longnon qui, plus tard, cherchant de son côté à établir l'origine du nom d'une localité appelée *Gueux*, arrive à la curieuse origine suivante :

« Dans la banlieue occidentale de Reims, où elles sont disposées en demi-circonférence, on remarque les localités dénommées Bourgogne, Auménancourt, Villers-Franqueux, *Gueux* et Serriers, ainsi qu'une voie antique, le *Chemin de Barbarie*... *Gueux*, dans le Polyptique de Saint Rémy de Reims, dressé au milieu du ix^e siècle, est appelé *Gothi*... Lorsqu'on rapproche, de l'existence d'un établissement de lètes sur le territoire rémois, les noms de lieux qui viennent d'être passés en revue, et que l'on constate que le *Chemin de Barbarie* desservait Serriers et *Gueux*, on voit bien qu'il n'y a pas là une coïncidence simplement fortuite. » (A. Longnon : *Les Noms de lieu de la France*, Paris, Champion, 1920, pp. 130-131. Cf. aussi son *Dictionnaire topographique du département de la Marne* (1891).

4. Adrien de Montluc, *op. cit.*, acte III, scène IV.

5. Oudin, *op. cit.*, p. 262 (art. *gueux*).

6. Du Cange, *Glossarium Medix et Infimæ Latinitatis*, t. IV, p. 228 (art. *Manganus*, *mango*).

le mot *gueux* les bohémiens : Les bohémiens sont des « *gueux errants et vagabonds*¹ ». Caseneuve identifie *gueux* avec *veus* de l'ancienne langue celtique et cite un passage intitulé « Le pauvre Veu », du *Roman de Guillaume au Court Nez* : « Parce qu'il fu sans terre, ôt nom le Pauvre Veu ». Ménage est en désaccord avec Nicot, Pasquier, Du Cange et Caseneuve, et il dit que « les Allemans disent *goesen* pour dire *gueuser*. Et ce mot françois peut avoir été formé de ce mot alleman² ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 dit : *gueux*, *gueuse* signifie : « mendiant, homme ou femme, qui demande l'aumosne, qui fait mestier de caimander³. »

Le xviii^e siècle manque de documents de première main⁴ pour cet ordre de recherches. Le *Dictionnaire de Trevoux* mentionne : « gueux, gueuse... *mendicus, planus* » et donne une autre origine curieuse : le mot venant de *heu*, le cri des pauvres et des misérables, dont les Italiens ont fait *guai* et *guaioso*, mendiant ; d'autres disent qu'il vient de *egenus* ou *eguenus*, qui a donné le nom à des hérétiques, qui ont été appelés Pauvres de Lyon...⁵. »

L'époque révolutionnaire manque de documents. Dans *l'Almanach des prisons* le mot *gueux* ne figure pas⁶.

Le commencement du xix^e siècle n'est pas plus explicite pour notre étude. Le mot est entré dans la langue. Les dictionnaires argotiques, comme celui de Vidocq, ne le relèvent que sous des synonymes⁷. Nos investigations s'arrêtent ici au seuil de ce qui est proprement notre recherche.

1. Furetière : *Dictionnaire universel*, t. I (art. bohémien).

2. *Dictionnaire étymologique*, par Ménage avec les origines françoises de M. de Caseneuve, t. I, p. 718 (art. *gueux*).

3. T. I, p. 548 (art. *gueux*).

4. Voltaire parle, dans *Essai sur les Mœurs*, de la grande « maîtrise des *gueux de Champagne* qui fut une prérogative de famille ». (Voltaire, *op. cit.*, p. 70) et cf. : *Dictionnaire philosophique*, t. V., p. 491, sous la loc. *Gueux, mendiant*.)

5. T. IV, p. 673 (art. *Gueux*).

6. Coissin, *op. cit.*

7. Vidocq (*Dictionnaire argotique*) : *gouèpeur* : vagabond, est celui ou celle qui n'a ni domicile, ni moyens d'existence assurée. (Vidocq, *Les Voleurs* (avec un dictionnaire argotique), Paris, chez l'auteur, 1837, p. 186).

On peut dire, en résumé, que le mot *gueux*, avait été employé à l'origine par le peuple, pour parler de celui « qui n'a ni gîte, ni métier¹ ». Par contre, la littérature jargonnesque et la littérature burlesque ont soumis le mot à toutes les fluctuations, extensions et créations même de la fantaisie. Hugo le rangera parmi les mots qui relèvent de la poésie.

Le mot « Gueux » chez Hugo.

Quand on réfléchit au nombre de types disparates, qu'on a l'habitude de classer sous le mot *gueux*, et quand on songe à Hugo, ce maître du verbe, qui va du grotesque au sublime avec la facilité d'un torrent, on est tenté d'abandonner la partie. Peut-on ramener les éléments complexes et multiples de ce mot, — obscur par lui-même — et dans lequel Hugo a mis tout ce qui peut être de plus individuel, de plus indécis et de plus capricieux, — peut-on ramener ce mot à une unité, à une définition générale, précise et exacte ?

1. Littré (*op. cit.*, art. *gueux*) entend par *gueux* l'homme qui est dans la gêne, le mendiant de profession, et même l'homme qui n'a pas de quoi vivre selon son état et ses désirs. Il ajoute au sens propre du mot une signification de dédain que l'on applique aux gens de mauvaise apparence ou de mauvaise conduite.

A ce sujet, Littré reprend le sens de *gueux* d'Olivier de La Marche (*État de la maison de Charles le Hardy*, t. II, p. 520) que cite aussi Godefroy (*Lexique de l'ancien français*, t. IV) : « Le Duc a trois gueux pour sa cuisine, chacun compté par quatre mois. et doit le gueux en la cuisine commander, ordonner et estre obey ». Littré estime que si « *gueux* vient de *coquus*, il est l'autre forme de *gueux* ».

Gaston Paris (*Chansons du XV^e siècle*, p. 129) rejette l'identité du mot *gueux* avec *gueux* (*coquus*) ; l'orthographe *gueux*, citée par Littré dans Olivier de La Marche, est, dit-il, une faute de copie ou de lecture pour *queux*. Le sens primitif est non pas « mendiant », mais « compagnon » et rappelle le *gayeux* employé avec le même sens dans le *Jargon* de Villon.

L. Sainéan, dans *L'Argot ancien* (Paris, Champion, 1907, p. 274) élargit encore le sens : « *gueux* possède dans les patois, un sens hypocoristique analogue aux synonymes français « câlin et coquin ».

M. Oscar Bloch (*Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1932, 2 vol. in-8 (t. I, p. 353, art. *gueux*) dit : « *Gueux* xv^e siècle. — Mot d'argot d'origine obscure ; on a pensé au moyen néerlandais *guut*, « coquin, fripon, fourbe », qui aurait pu donner une forme hypothétique *gueu*, dont le féminin *gueue* est attribué au xvi^e siècle, d'où *gueux*, *gueuse*, d'après les nombreux adjectifs en eux, euse, — Dérivés : *Gueusaille*, 1642 ; *gueuser*, 1501 ; *gueuserie*, 1600 ».

Le mot a pour Hugo une vie réelle¹ ; c'est une puissance active qui déclenche son imagination. Ainsi le mot *gueux*, qui offrait par lui-même une matière plastique, le plus grand novateur verbal de notre littérature s'en sert à sa façon. Qu'on nous accorde quelques instants de curiosité pour aller à la recherche de ce mot fuyant dans l'œuvre immense du maître, avant d'aborder le type. La rencontre du mot nous suggèrera des procédés et des techniques, auxquels Hugo n'a peut-être jamais pensé, mais qui nous aideront à mieux nous approcher du secret de son emploi poétique.

Le Son. — Hugo sait admirablement que tel mot porte en soi, rien que par le son, une sorte de vertu qui fera triompher l'idée. Le mot *gueux* n'a-t-il pas une sonorité qui devait tout particulièrement l'attirer ? Ne varie-t-elle pas selon l'intention du personnage qui prononce ce verbe ? Il est indiscutable que dans les vers : « Bah ! nous sommes des gueux, des sages, des bouffons² », le mot gueux signifie autre chose que dans l'alexandrin : « Vieillard, tu n'es qu'un gueux³ ! ». Ce mot, dont l'unique syllabe est riche de résonnance, donne bien l'impression d'un chant mystérieux : « Gueux, tu vas nous chanter ton chant de bête fauve⁴ » ; faune énigmatique, bête blessée, homme au comble de la misère, il se dégage du mot toute la puissance de la fatalité qui peut peser sur un être. Mais *gueux* peut comporter une intonation brutale, intonation de colère : « Simple Jésuite et triple gueux⁵ ! », une intonation de mépris : « Ton fier quatre-vingt-neuf reçoit des coups de fouet, D'un gueux qu'hier encor l'Europe bafouait⁶. »

1. « Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant... » (Hugo, *Les Contemplations*, L. I^{er}, VIII : Suite à Réponse à un acte d'accusation).

Cf. P. Stapfer, *Victor Hugo et la grande poésie satirique en France*, Paris, Ollendorff, 1910, p. 46.

2. Hugo, *Théâtre en liberté*. Les Gueux, XIII, p. 232 (Ollendorff, 1911).

3. Hugo, *Les Contemplations*. Autrefois, L. III. Les Lutttes et les Rêves, II. Mélancholia, p. 127 (Ollendorff, 1905).

4. Hugo, *La Légende des siècles*. liv. XXII. xvi^e siècle. — Renaissance, Paganisme. Le Satyre, I. Le bleu, p. 40 (Ollendorff, 1906).

5. Hugo, *Les Châtiments*, liv. IV : La Religion est glorifiée, VII : Quelques mots à un autre, p. 136.

6. Hugo, *Les Châtiments*, liv. VI : La Stabilité est assurée, XVII : Applaudissement, p. 238 (Ollendorff, 1910).

Ainsi, de la sonorité particulière du mot et de sa valeur musicale découlent deux aspects essentiels qui, d'abord, paraissent correspondre à deux états d'âme distincts : la colère et la pitié.

Le gueux de *la Légende*, par exemple, est souvent un prince ou un haut personnage corrompu qui, par son genre de vie, ses instincts, ses appétits, se trouve réduit à un état de bassesse physique ou morale. Le poète, dans ce cas, emploie le mot *gueux* pour sa valeur sonore d'insulte méritée : « Sigismond est un monstre et Ladislas un gueux¹. »

Ailleurs, le caractère péjoratif du vocable se modifie. Quand Hugo, parlant d'un indigent ou d'un déchu, le traite de *gueux*, le mot, éclairé par le contexte, semble pénétré d'une émotion douloureuse, d'une sorte de tendresse. On a nettement l'impression que le poète sympathise avec celui que désigne le terme méprisant :

J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,
 Parce qu'elles sont prises dans leur œuvre;
 O sort ! fatals nœuds !
 Parce que l'ortie est une couleuvre,
 L'araignée un gueux...².

Le Mouvement. — Le mot *gueux* désigne aussi un début d'action, une amorce, une mise en marche ; il semble parfois déclencher tout le mouvement de la phrase. Changeons le mot *gueux* pour le nom le plus brutal, l'effet n'atteindra jamais à la force de ce monosyllabe. « Tant qu'un *gueux* forcera les bouches à se taire³... » Le mouvement d'enfoncer quelque chose, d'enfoncer dans les ténèbres, dans la boue, se traduit parfois nettement : « Et vous êtes un *gueux* puisqu'on vous brutalise⁴. »

1. Hugo, *La Légende des siècles*, liv. XV : Les Chevaliers errants, III : Eviradnus, XVI : Ce qu'ils font devient plus difficile à faire, p. 321 (Ollendorff, 1906).

2. Hugo, *Les Contemplations*, liv. III : Les Luites et les Rêves, xxvii : J'aime l'Araignée... p. 176 (Ollendorff, 1903).

3. Hugo, *Les Châtiments*, liv. I : La Société est sauvée, xi : Oh ! je sais qu'ils feront des mensonges sans nombre, II, p. 52 (Ollendorff, 1910).

4. Hugo, *Toute la Lyre*, III, ix, La pensée de la guerre.

L'Allemand Hatzfeld parle de « magische Wortgeste¹ », du geste magique du mot chez Hugo. L'expression est heureuse. Il y a, en effet, accord entre le geste et le mot : le mot grandit, s'amplifie, prend une attitude pathétique, qui se renouvelle dans un grand mouvement. Hugo ne voit pas seulement le changement dans l'espace mais aussi le changement dans l'abstrait : « Noble gueux », « fier gueux ».

En ce qui concerne le mot « gueux » chez Hugo, m'écrit M. Bruneau², c'est un de ces mots relativement rares, de sens mal défini, de valeur sociale imprécise, qu'un grand écrivain peut en quelque sorte pétrir à sa guise. Victor Hugo a donné ainsi une vie nouvelle au mot « fauve » qui, avant lui, désignait une couleur et rien de plus. Après lui, « fauve » était un adjectif prodigieusement riche de signification romantique. « Gueux » me paraît aussi un mot romantique. Tout son contenu est littéraire et ce qu'il signifie primitivement n'importe guère. La sonorité du mot, fait d'une consonne suivie d'une voyelle, est-elle pour quelque sorte dans son succès ? C'est possible. Comme injure, « gueux » porte infiniment mieux que « brigand » par exemple, qui est trop long et bien terne.

En marge de la vie, le gueux, énigme jusqu'à un certain point, est désigné par un mot lui-même obscur, sorte d'énigme. N'est-ce pas presque symbolique et surtout très attractif pour un poète tel que Hugo ? Le gueux de Hugo, d'où vient-il ? Sort-il simplement d'une « bouteille d'encre » ? Qui est-il ? Émane-t-il de cet inconnu, de cette ombre que le poète a célébrée en parlant de la puissance du verbe en général ?

La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure,
Frémit sur le papier quand sort cette figure,
Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
Créé par qui ? forgé par qui ? jailli de l'ombre³.

Le Rapport du mot avec la vision. — Par là même, un

1. H. Hatzfeld, *Die Gottesbezeichnungen im poetischen Altersstil Victor Hugos*. Die neueren Sprachen mit phonetischen Studien, 1933, t. XXXIX, p. 112-125.

2. Lettre de M. Ch. Bruneau, décembre 1934.

3. Hugo, *Les Contemplations*, liv. I, VIII : Suite à Réponse à un acte d'accusation.

fait s'impose. Hugo sera porté à donner au mot toute sa plénitude. Cette extension se manifeste dans un halo d'images. Pour Hugo, qui avant tout fut visuel, le grand effet d'un mot comme « gueux » consiste certainement dans la figure qui s'élabore dans sa pensée.

Il arrive ainsi que Hugo élargit les frontières du sens propre du mot. C'est là sa facilité maîtresse. Elle règne dans sa prose et dans ses vers. Chaque métaphore rend visible l'idée par des images saisissantes, parfois jusqu'au-delà de la logique. Ce ne sont point des jeux d'auteur chez Hugo, mais la traduction exacte et sincère de ses visions. Chaque pensée est accompagnée d'une vision et c'est en fonction de celle-ci que la pensée prend corps. Dans cette imagination poétique, l'abstrait même s'incarne en chair et en os, tandis que le concret devient esprit par mille symboles. Avec les années, attiré fortement par des problèmes métaphysiques, l'image s'immatérialise et devient illusion. Alors le mot *gueux* n'est plus direct : il plane. Il n'a plus rien de réel et son effet ne se produit même parfois que grâce à un jeu de mots. On devine le sens, il se manifeste par une mystérieuse présence. C'est la grande force suggestive du maître ; c'est là où il touche au merveilleux. Le rêve retentit avec une intensité si véhémence dans l'âme de Hugo qu'il ne peut pas ne pas éclater dans son langage.

Conspiration des termes. — Grâce à sa fertile imagination, qui excède les dimensions et les forces ordinaires de la réalité, Hugo a trouvé des rapports d'abord surprenants, bizarres, de nouvelles expressions pour le même sens qui remplacent le mot et même le renforcent. Le mot *gueux* prend alors tout son essor poétique. Souvent il arrive, en poésie et en prose, qu'une présence soit vivante sans que le mot soit prononcé. En peinture c'est, si l'on peut dire, par la « conspiration » de la lumière et de l'ombre, par la « conspiration » des formes et des couleurs que l'artiste suscite une existence. Donner l'atmosphère, selon l'expression courante, par le rapport des ressemblances ou des contrastes, évoquer un fait, est un procédé naturel pour toute œuvre d'imagination. Chez Hugo, il ne s'agit plus de comparaison de valeurs, d'images connexes, de

transpositions par rapprochements d'idées. Il amène d'autres visions, d'autres sons, d'autres rythmes, une extension de l'image. Tout un essaim d'idées proches tâchent de traduire l'idée fondamentale. Comme, dans le théâtre grec, le chœur reprenait le thème initial sous différents aspects, les images satellites escortent l'idée primitive et forcent le terme, l'arrangement et le disposent en vue d'une amplification, d'une compréhension plus large.

C'est même en fonction de l'absence d'un mot que peut se créer une sorte d'envoûtement, un sortilège. Hugo cultive cet envoûtement. Il se révèle metteur en scène de son propre mot; il ne néglige rien. Des synonymes puissants, évocateurs, viennent s'y ajouter. Des termes comme « produits de l'ignorance et de l'indigence, crachat de la société, extrémités scélérates, l'honnêteté qui se déguenille, tas d'ordures d'âme, existences en banqueroute, consciences qui ont déposé leur bilan, les ouvriers et ouvrières du mal, les drôles et les drôlesses, des coquins aboutis à l'indigence, les méchants mal récompensés, les vaincus du duel social, les affamés qui ont été dévorants, les gagne-petits du crime, l'ange dans le lupanar », toutes ces paraphrases suggèrent le *gueux* bien mieux que le mot *gueux* ne pourrait le faire seul. *Gueux* appartient à ces formules qui, dans la poésie, semblent à elles seules révéler un petit drame. Des mots brutaux, des réflexions lapidaires, des exclamations chargées font surgir des figures qui ressemblent, plus ou moins grossièrement, au sens primitif qu'ils veulent suggérer. Le mot a respiré de la douleur et de la joie. Certes, les mots ont une vie. D'où vient-elle, si ce n'est de l'âme, du goût et de la vie même de leur créateur? C'est là où nous allons la chercher.

Le type « Gueux » chez Hugo.

Physionomie. — De la création du mot et de la conspiration du terme, nous passons à un plan plus réel où se meut le type. Nous sortons de ce qui est musique et poésie pour entrer dans la matière vivante.

Dès le commencement du XIX^e siècle, se manifeste dans la

littérature une attirance générale pour tout ce qu'il y a de bas, physiquement et moralement.

Cet amour du laid, dit Chateaubriand, qui nous a saisis, cette horreur de l'idéal, cette passion pour les bancroches, les culs-de-jatte, les borgnes, les moricauds, les édentés, cette tendresse pour les verrues, les rides, les escarres, les formes triviales, sales, communes, sont une dépravation de l'esprit ; elle ne nous est pas donnée par cette nature, dont on parle tant. Lors même que nous aimons une certaine laideur, c'est que nous y trouvons une certaine beauté¹.

Chateaubriand exprime bien, dans ces lignes, l'opinion de son époque : la prééminence du laid sur le beau, la prédominance du grotesque sur le sublime. Le mot de Macbeth : « *Fair is foul and foul is fair* » (le laid c'est le beau et le beau c'est le laid) est sur toutes les lèvres. Une curiosité naît pour tout ce qui est en marge, déshérité, monstrueux. Tout ce qui a manqué à la définition de son espèce, tout ce qui est sorti de l'humanité proprement dite est accepté comme matière littéraire. Dans sa préface de *Cromwell*, Hugo exprime ce curieux élan :

Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ, d'où l'on s'élève vers le beau... Quelquefois donc le laid dans l'art n'a d'autre rôle que de faire ressortir le beau (par le contraste), mais d'une façon générale il est aimé pour lui-même².

Il n'est pas étonnant que le gueux chez Hugo ait pris cette physionomie !

Hugo — on l'a souvent dit — a un goût très marqué pour l'étrange. La liste est longue de ses créations grotesques, de ses personnages bizarres et démesurés, comme sortis d'un Guignol cruel. Ce goût pour le monstre, au sens strict du mot : être dont la conformation diffère de celle des

1. Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Ch. Gosselin et Furne, 1836, 2 vol. in-8°.

2. Hugo, *Cromwell*, préface, p. 17 (Ollendorff, 1912).

êtres de son espèce, engage son imagination dans une direction déterminée.

Le gueux chez Hugo copie rarement la « chose vue ». Au contraire, il présente un effort tendu vers l'effet. Ainsi, le Friauche est conçu pour impressionner : « ridé, voûté, grisonnant ; à membres trapus ; avec un regard louche dans des yeux gris, un rire amer sur le visage ; sale, en guenilles, demi-nu, repoussant à voir¹ », il nous semble plus près de la bête que de l'homme.

Parfois, jouant sur des rapports imprévus, le poète surprend par un gueux baroque et étonne alors par son ingéniosité de metteur en scène. Est-il dupe d'une vision prise au sérieux, d'un rappel du passé, de la couleur locale ? Clopin Trouillefou, par exemple, est d'abord un mendiant déguenillé, « sollicitant l'attention et la pitié de la multitude, avec ses haillons et une plaie hideuse qui couvrirait son bras droit² », — puis, quelques pages plus loin, on le voit « revêtu de ses insignes royaux³ ».

Forçant les traits, ajoutant ou retranchant en de fortes oppositions, l'effet est parfois singulièrement heureux. Il est difficile de rester indifférent à l'image dénaturée d'un grand seigneur en guenilles, tel César de Bazan ; au contraire, on est charmé par ce brigand qui...

... Se carre, l'œil au guet et la hanche en avant,
Plus délabré que Job et plus fier que Bragance,
Drapant sa gueuserie avec son arrogance⁴...

Mais le caricatural se trouve aussi dans des figures sérieuses et il n'est pas sans nous étonner alors. L'image burlesque, avec son ombre grimaçante, pourrait éclabousser la noblesse d'une douloureuse figure. Chez Hugo, c'est plutôt le contraire qui arrive. La défiguration est si forte, si sincère, l'antithèse si éclatante, que la vision bouffonne élargit le drame. Tel est l'effet produit par le quatuor du chapitre des bas-fonds dans *Les Misérables* : Patron-Minette

1. Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, ch. xxiii.

2. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, liv. I^{er}, II : Pierre Gringoire.

3. Hugo, *Ibid.*, liv. II, VI : La Cruche cassée.

4. Hugo, *Ruy Blas*, acte I^{er}, scène II.

avec Gueulemer, son « Hercule déclassé » ; Babet, maigre « à voir le jour à travers les os » ; Claquesous, dont « on n'était pas sûr qu'il eût un visage, personne n'ayant jamais vu que son masque » ; et Montparnasse, l'assassin frisé, pommadé, la cravate savamment nouée, un casse-tête dans sa poche, une fleur à la boutonnière ¹ ». Il arrive que le grotesque devienne tragique comme Gwynplaine dans *l'Homme qui rit*.

On a beau railler aujourd'hui ces débordements d'images, leur excès eut son utilité. En forçant ainsi le caractère extérieur de ses personnages, Hugo le recréait « plus nature que nature ». Il révélait l'humanité vibrante qu'ils portaient en eux.

D'ailleurs, Hugo, ce magnifique metteur en scène de lieux communs », comme dit Faguet ², cherchait tous les types dont l'extérieur même révèle un drame : Han d'Islande, Quasimodo, Triboulet. La silhouette déjà pittoresque du gueux, Hugo l'illumine par sa force dramatique. Il prête à son personnage une intensité de vie, de sentiments, d'action, qui font de lui un type très émouvant et qui n'a plus rien de commun avec le type original. Ici la déformation par le rythme intérieur est si puissante qu'elle augmente aussi la vision primitive, si forte qu'elle ait été. Hugo capte « l'influx théâtral » de son modèle. Si un gueux, du genre de Zafari, avait réellement vécu, Hugo l'aurait découvert et l'aurait mis en scène, revêtu de sa puissance dramatique. N'a-t-il pas trouvé le héros Jean Valjean dans le simple personnage de Pierre Maurin ?

La qualité primordiale du drame exigée par Hugo est le réel, qui résulte pour lui « de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création ³ ». Le gueux peut donc représenter pour Hugo un des types complexes, mélange de tragique et de comique, qui réalisent l'essence même du drame.

Pour Hugo, la poésie trouve son expression la plus pro-

1. Hugo, *Les Misérables*, III^e partie : Marius, liv. VII, Patron-Minette. II.

2. Faguet E., *Études sur le XIX^e siècle*, Paris, Lecène et Oudin, 1887, p. 206.

3. Hugo, *Cromwell*, préface, p. 23 (Ollendorff, 1912).

fonde dans le drame. Il ne cesse de le dire¹. Il cite, dans sa célèbre préface, le « premier drame en germe », qui se trouve dans la Bible : *Les Rois* et *Job*. Shakespeare créa « Le roi Lear », le roi gueux, vieillard, père et souverain, égaré par sa tendresse pour ses filles, mendiant son pain et allant vers le dénuement et l'abandon ; Hugo, plus tard, créera aussi un gueux du même genre affectif : Glapieu.

Mais le gueux est aussi un type dramatique pour deux sentiments contradictoires, qui ressortent déjà de l'étude du mot : la pitié et le mépris. Celui qu'on accuse « d'être heureux du mal », gueux méprisable, et celui aussi qui est en « mal d'être heureux », gueux malheureux, est un seul et même individu. Ce conflit provoque la lutte. Il entre ainsi dans l'action, dans le drame. Dans ce combat inégal avec les puissants de ce monde, le gueux devient, non seulement un acteur du drame, mais le héros même. Le fait de son infériorité est aussi la raison de son héroïsme. Voilà un grand type dramatique, dans tout le sens du mot ; son être même entraîne sa destinée.

Symbole. — A la physionomie individuelle du gueux s'ajoute chez Hugo une physionomie universelle. Nous ne sommes plus du tout en face d'une réalité, même exagérée, mais d'une idée qui se glisserait dans l'image vulgaire. C'est la complète subordination de tous les détails aux grands traits, qui saisit avant tout. Le gueux porte une idée, une responsabilité, un symbole, un rêve.

Le plus grand rêve de Hugo fut d'ordre social. Rappelons le « glorieux navire » qui emporte l'homme vers l'avenir, vers la vertu, vers la science :

Au droit, à la raison, à la fraternité,
A la religieuse et sainte vérité,
 Sans impostures et sans voiles,
A l'amour, sur les cœurs serrant son doux lien,
Au juste, au grand, au bon, au beau²...

Par le gueux, Hugo fera ressortir cette idée. Le thème du

1. *Ibid.*

2. Hugo, *La Légende des siècles*, LVIII : *xx^e siècle*, II : Ploin ciel.

progrès se fait entendre en sourdine et il est d'autant plus émouvant : une humanité meilleure, dans laquelle il y aura place pour tous, place pour le misérable et pour le plus misérable de tous : le méchant¹. La pensée sociale chez Hugo est plus forte qu'un rêve d'artiste ; elle est le centre même de son activité. « La douce loi du Christ pénétrera enfin le code et rayonnera à travers... On traitera par la charité ce mal qu'on traitait par la colère². » Le Friauche portera l'idée de la souffrance et aussi de l'espoir. Jean Valjean le type, se transforme en Jean Valjean l'idée, l'homme qui réussit à se racheter dès qu'il prendra contact avec la vérité : « Immobile, ses yeux étaient creux et tellement enfoncés par l'insomnie sous l'orbite qu'ils y disparaissaient presque... Il était lugubre et tranquille. Aucun mensonge ne pouvait sortir d'un tel calme... On sentait le vrai dans cette froideur de tombe³. »

Le symbole prend parfois un caractère péjoratif. Thénardier, par exemple, l'aubergiste de Montfermeil, formait, avec sa femme, « un attelage hideux et terrible ; c'était ruse et rage mariées ensemble⁴ ».

Le mélange du concret et de l'abstrait se fait aussi par un tour d'imagination, d'une éducation spéciale, savante et littéraire, par exemple Ursus. « Il n'était pas grand, il était long. Il était ployé et mélancolique. La taille courbée du vieillard, c'est le tassement de la vie... un vieux homme est une ruine pensante ; Ursus était cette ruine-là⁵. » L'idée symbolique est douloureuse. Hugo a fait un gueux qui souffre moins de la charge de son indigence que de la charge douloureuse de son humanité.

Le type peut énoncer les idées générales sous forme de paradoxes. Il y a alors, dans l'image ironique, un peu du débraillé, du truand mauvais garçon : « étant larron un peu

1. Hugo, *Les Contemplations*, liv. V, xxvi : Les malheureux.

2. Hugo, *Le Dernier jour d'un Condamné*, préface du 15 mars 1832.

3. Hugo, *Les Misérables*, V^e partie : Jean Valjean, 1832, liv. VII : La dernière gorgée du calice, I.

4. Hugo, *Les Misérables*, II^e partie, Cosette, liv. III : Accomplissement de la promesse faite à la morte, II.

5. Hugo, *L'Homme qui rit*, Ursus.

je suis d'autant plus roi¹. » La liste de ces types disparates, sorte de défi au bon sens et à l'esprit bourgeois, est longue. Maglia et les Gueux du *Théâtre en Liberté* en sont la preuve. Ils peignent, sous une forme souriante, le chaos de la misère et la bassesse de l'humanité.

On peut donc regarder le type du gueux chez Hugo comme une création littéraire, une figure ayant pris, sous la main du maître, inconscient ou conscient, un véritable relief. Il faut nous contenter ici de quelques traits d'esquisses, mais déjà il était bon d'attirer l'attention sur ce qui nous paraît capital : la place tenue par le type du gueux, non seulement dans l'œuvre, mais dans le rêve le plus haut et le plus intime du poète.

1. Hugo : *Les Quatre vents de l'esprit*. Les deux trouvailles de Gallus. I, Margarita, 1^{re} scène.

CHAPITRE II

SUR LA ROUTE DES GUEUX : UN DOSSIER OUBLIÉ

« C'est une gent sorfète »
(*Saint Pierre et le Jongleur*).

VÉRITÉ ORIGINELLE. — Faux mendiants. — Clercs vagabonds. — Jongleurs faméliques. — Bandes nomades. — Nomades d'Orient. — Les gueux professionnels : Villon. — Le fin métier de la gueuserie italienne. — Les cités errantes. — Les cours des miracles.

TYPES DE GUEUX LÉGENDAIRES. — Ragot, Tailleboudin, Pierre Faifeu, Gaudichon.

DÉFORMATIONS LITTÉRAIRES. — Benserade, Scarron, François Colletet, Claude le Petit. — Lesage, Marivaux, Diderot, Restif de la Bretonne.

Hugo, qui s'inquiétait de la vérité et pour les êtres et pour les choses avec une conscience d'érudit dont on ne se doute guère, a gardé dans ses papiers un article concernant les édits et ordonnances contre les vagabonds et mendiants à travers les siècles. Ce vieux bout de journal, où la route des gueux, itinéraire des haillons, des grimaces et des corps mutilés, était sèchement et brièvement tracée, Hugo l'avait mis au dossier des *Misérables*. C'est un article dans le *Moniteur Universel* des 1^{er} et 13 novembre 1846 : *Du vagabondage et des mesures adoptées pour sa répression antérieurement à 1789*, signé Hantute. Il met de sa main au-dessus : « Pour le roman des Vagabonds », et souligne ces mots : « Les États doivent chercher à s'affranchir d'une plaie que les sociétés modernes ont en vain combattue. » .

Essayons en suivant ce plan sommaire, de reproduire quelques événements et quelques personnages d'une des plus pittoresques histoires : celle de la gueuserie.

Le gueux est un type éternel. Il a vu le jour là où la misère est née. Chassé de partout et par tous, il va devant lui, au gré du vent, invariablement sur la même route : celle de la misère.

L'art s'en est ému et l'a saisi : l'homme à la béquille, l'homme à la jambe de bois, le bancal, le cul-de-jatte, l'homme aux jambes torses, l'aveugle chancelant, le manchot craintif, le malingreux couvert de plaies, le mendiant obèse, et celui plus « maigre que chimère », tous ayant l'air d'apôtres : gueux des Flandres.

Sur la route de France un homme marche en tête d'une compagnie étrange. Quelle passion a bistré sa figure bulbeuse, froide et dure ? La tête couverte d'un vieux feutre flasque, les pans flétris de ses haillons dans le vent, le bras en écharpe, quelque chose d'audacieusement fanfaron dans sa marche, ce bélître avance et précède une bande d'ombres : le soleil éclaire seul l'étendard : capitaine de gueux.

D'autres va-nu-pieds, sur le quai, devant le cabaret, à la porte d'une maison bourgeoise ! Ils dorment les yeux ouverts, le ventre au soleil. Seule la faim les réveille ; ils se lèvent alors. Ils glissent, ils rôdent. Farceurs et fantaisistes, insolents railleurs, plats et bouffons : gueux d'Italie.

Rubens, Callot et Murillo ont gravé dans notre mémoire l'image de ces gueux.

La littérature est-elle aussi dangereusement magicienne ? Sauf dans quelques écrits du moyen âge, le gueux sert à la fiction poétique, au thème d'interprétation. C'est un type caractéristique, expressif, représentatif d'une série de figures empruntées à la vie, à la réalité. Le pauvre hère est un enfant chéri des lettres. Tout ce que la vie lui refuse, la chose imprimée le lui accorde. La littérature picaresque a doté le gueux à tout jamais d'une fantaisie inépuisable. Extérieur cocasse, haillons de théâtre, poésie de tavernes, confusion de la grande route avec la liberté, de la faim avec le rêve, du danger avec l'esprit. Dès le xvi^e siècle jusqu'à

nos jours, la littérature pousse sans trêve vers le pittoresque le type du gueux. Il devient un grand mensonge des lettres. Sans cesse errant, il marche à travers l'Espagne, l'Allemagne, la France, l'Angleterre, l'Italie, l'Orient et vers l'Inconnu, vers les pays des mystères, au delà du possible, au delà du vrai !

Vérité originelle.

Faux mendiants. — La grande chevauchée de la gueuserie commence, si surprenant que cela puisse paraître, sous la bannière de l'Eglise. Moines en rupture de vœu, mendiants simulateurs, toute la vermine qui vivait des aventures des croisades, spéculait sur la religion et la pitié, « dénombrement à fatiguer Homère », disait Hugo¹ : *Mercandiers*, faux mendiants se prétendant ruinés, *Rifodés*, fausses victimes des incendies, *Malingreux*, malades en imagination, *Piètres*, contrefaisant les estropiés, *Francs-mitoux*, simulant dans la rue une défaillance, *Callots*, prétendus atteints de la rage, *Sabouleux*, faux épileptiques, *Courtaux de boutange*, mendiants d'hiver, *Drilles*, tendant la main avec une épée au côté, — bon moyen, le soir, de voir exaucer toutes ses prières ; enfin *Coquillards de Jérusalem*, qu'il ne faut pas confondre avec les *Coquillards dijonnais* : Il est à remarquer que le nom de coquillards ne convient nullement aux faux pèlerins de Jérusalem, car ils ne portaient pas coquilles « sur manteau », mais « uniquement la sainte croix ». Pourtant ils vendaient coquilles et récits des aventures de Terre Sainte. Ce sont eux, les premiers, qui ont inventé la couleur locale fantasque. Ces hommes sans aveu avaient une vive imagination. Pour exciter la compassion, ils savaient évoquer des pays qu'ils n'avaient jamais parcourus, baragouiner des mots aux étranges consonnances et surtout délier les bourses. L'exploitation des pèlerinages, celle de prétendues visions et apparitions célestes, était la plus fructueuse pour la pègre

1. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, liv. II, ch. III, Besos para golpes.

du temps, disent les vieilles chartes monastiques. De cette suprême ressource vécurent les Coquillards de Compostelle, de Saint-Pierre de Rome et de Rocamadour, ainsi que les Pastoureaux, les bandes des Flagellants dans le Nord, et les Pailliers chez les Albigeois.

Les faux-mendiants ont été la plaie sinistre du moyen âge : on les nommait le plus ordinairement « truands, caymands, coquains ». Dès le 30 janvier 1350, une ordonnance visait ces vagabonds :

Pour ce que plusieurs personnes, tant hommes que femmes, se tiennent oiseux parmi la ville de Paris, et es autres villes de la prévosté et vicomté d'icelle, et ne veulent exposer leur corps a faire aucunes besognes, ains truandent les aucuns, et les autres se tiennent en tavernes et en bordeaux ; est ordonné que toute manière de telles gens oiseux, ou joëurs de dez, ou enchanteurs es rües, ou truandans ou mandians... s'exposent à faire aucunes besognes de labeur ou vuident la ville de Paris¹...

Faux-Semblant s'était montré peu tendre à leur égard :

Quant je vei touz nuz ces truanz
Trembler sus ces fumiers puanz
De freit, de fain crier et braire,
Ne m'entremet de leur afaire.
S'il sont à l'hostel-Deu porté,
Ja n'ierent par mei conforté,
Car d'une aumosne toute seule
Ne me paistraient il la gueule²,...

Eustache Deschamps les a en horreur, et voudrait voir pendus, « Ribauls, paillars, truandes et coquins³ ». *La Moralité de l'Aveugle et du Boiteux* d'André de la Vigne dévoile sans pitié leurs ruses.

Clercs vagabonds. — Parallèlement à ces faux mendiants illuminés, mais réellement vicieux, un autre groupe d'insou-

1. Isambert, *Recueil des lois*, IV, p. 576.

2. *Le Roman de La Rose*, par G. de Lorris et Jean de Meung (t. III, vers 11245-11252).

3. *Œuvres*, IV, p. 230. Voir aussi la vigoureuse ballade qu'il leur consacra (*ibid.*, p. 278) « De cahymans et de coquins ».

ciants, les *Clerici vagantes*, firent fulminer bien inutilement les Conciles ¹. Etudiants, ils se rendaient aux facultés lointaines; pour suivre les cours de droit à Orléans ou de médecine à Montpellier². La difficulté des voyages exigeait déjà une dose d'héroïsme et l'esprit d'aventure. Misère et maladie les guettaient à tous les coins. Repoussés par la société, bannis par la loi, après avoir fait tous les métiers des grands chemins, ils cherchaient refuge dans la gueuserie... Ces vagabonds lettrés finissaient par devenir gueux, ce qui leur faisait perdre, avec la tonsure, les privilèges de leur condition. Le peuple, qui a le mot juste, parle de « la famine de povre clerc » ³. Parfois ils payaient gîte et mangeaille en contes et magie. *Le fahrender Skolastiker* de Faust est la personnification de l'espèce, Le rôle de clercs dans les sociétés dangereuses a été considérable. Régnier de Montigny, qui fut pendu, était un clerc incorrigible comme Colin de Cayeux, triste connaissance d'un grand poète dont nous parlerons.

Jongleurs faméliques. — Les clercs vagabonds se confondent avec une autre catégorie spéciale de routiers débauchés et joyeux, les jongleurs. Ces « honteux menestrels » ne paraissent pas moins sympathiques que les suppôts de l'Université. A la différence de leurs émules blasonnés, les chansonniers bohèmes de « pauvre et petite extrace » ne s'exerçaient pas seulement aux prouesses poétiques ou musicales, à conter en « roumanzé » et parfois en latin, à jouer de la rote, de la guigue et de la harpe. Ils étaient souvent « compaignons

1. « Ce sont des mendiants ou de jeunes scholars, de jeunes étudiants qui n'écoutent pas leurs parents et rejettent les conseils de leurs maîtres et se mettent en la compagnie de mauvais sujets, qui sont aussi instruits, et leur aident à jouer et boire leur fortune; et quand ils n'ont plus rien, ils apprennent à mendier et à tromper les paysans. » (*Liber vagatorum*, ch. vi). — Cf. : Siméon Luce : *Les clercs vagabonds à Paris et dans l'île de France, sous Louis XI*, p. 72.

2. Cf. : F. Platter, *Mémoires*, Genève, Imprimerie de Jules Gme Fick, 1866, in-8°, pp. 44 et suiv.

3. *Proverbes et dictons populaires*, p. 41 (n° 3 de la Collection des « Anciens monumens de l'histoire et de la langue françoise », publiée par G. A. Crapelet, 1834).

à Job ». Pour garnir leur aumônière de beaux deniers, — follement « dépendus » aussitôt que gagnés, — pour gonfler de cadeaux leur « malle farcie de vent », pour humer le fumet de gras chapons à la « sauce aillie », — comme le chante l'aimable Colin Muset, — ils devaient rendre ingénieusement élastique leur talent, réussir les acrobaties comme les fables, exécuter les tours prestigieux d'« escamot » (escamotage) et d'« artumaire » (magie), cercler les œufs, ventouser le bétail, faire « baller » en cadence des ours blancs ou bruns.

Grâce au bon roi saint Louis, ces amuseurs dépenaillés acquittaient en « monnaie de singe » certains droits de passage : on peut le constater dans un règlement relatif aux métiers, *del Péage de Petit Pont*.

Clercs et Jongleurs annoncent la future bohème. Intelligents et artistes, craints et craintifs, sans scrupules et naïfs, malgré les calamités du froid et de la faim, malgré toutes les menaces du cachot et de la potence, on les trouve partout dans les foires, dans les cours, dans les couvents : Immortels poètes gueux ! Dieu « aime joie » ! Ils étouffent la misère en riant, mais la misère a le souffle long, elle se remet bien vite et les pauvres poètes ont à faire des démarches humiliantes. Certains en souffrent, d'autres n'en sont point gênés. Tel le jongleur d'Ely. Ces rimeurs et « mendiants » spirituels aiment à se draper dans leur cape trouée. Ancêtres de maître Pierre Faifeu et de Panurge, après avoir amusé et égayé seigneurs et riches, ils entonnent volontiers les chansons des gueux : « Sir roi, or me dites — Si notre vie est bonne assez¹. » Ils boivent à plaisir, mangent de meilleur cœur et n'ont cure de travailler. Seulement, l'auberge ne se fait pas toujours payer en chansons et ces Garins et Gautiers se retrouvent dans le ruisseau, où ils se mêlent aux truands et ribauds. Le froid, la faim, la misère, serait-ce là la riante route des vagabonds ? Eh, oui, conter « pour la gent faire rire », est ingrat métier ; la lie au fond du verre est amère et le rire est rauque comme la toux, quand il faut clamer au passant « une maille,

1. Le Jongleur d'Ely, cité par Bédier : *Les Fabliaux*, p. 403.

un petit sou, par charité ». Rutebeuf, qui les aimait, pouvait dire :

Ribaut, or estes vos a point :
Li arbre despoillent lor branches,
Et vos n'avez de robe point,
Si en aurez froit a vos hanches'...

Très tôt, les gueux ont fait l'expérience que l'autorité des rois est moins douce que celle de l'Église. Les documents juridiques l'attestent. Les *Capitulaires* de Charlemagne édictent les premières mesures de répression de la mendicité, « qui sert trop souvent de prétexte aux individus disposés à la vie errante² ». Saint Louis ordonne de débarrasser la province de tous les gens truculents ou grotesques de l'argot et de la pègre :

Se aucuns est qui n'ait riens, et soit en la ville sanz rien gueaignier, et volontiers soit en la taverne, la joustice le doit bien prendre et demander de coi il vit ; et se il antend que il mante, et que il soit de mauvaise vie, il le doit bien geter hors de la ville ; car il appartient a l'office dou prevost de netoier sa juridicion et sa province de mauvais hons et mauvaises fames, selonc droit escrit en Digeste³.

L'iconographie ajoute son apport documentaire sur les mendiants. Ils fourmillent aux marges et aux frises des livres d'heures. Le *Psautier de saint Louis*, les *Heures de Marguerite de Beaujeu*, les *Heures peintes par Jean Pucelle*, la *Légende de saint Denis*, présentée en 1317 au roi Philippe le Long, nous montrent la vie des gueux, avec leurs misères, vraies ou fausses, exploités ou exploités, mais relativement tranquilles en bordure de scènes religieuses.

Cent ans s'écoulent : ni bonne ni mauvaise justice pour les enfants perdus !

1. Rutebeuf, *Li Diz des Ribaux de Greive*, v. 1 à 4, dans les *Poésies de Rutebeuf*, publ. par le Dr A. Kressner, Wolfenbüttel, J. Zwissler, 1885.

2. Baluze, *Capitulaires*, 2 vol. in-f°. *Capitulare quintum anni 806 sive capitulare noviomagense*, paragraphe 10 : « De mendicis discurrentibus » t. I, p. 454 et notes de Baluze, t. II, p. 1165, lib. VI, par. 379, p. 993.

3. *Établissements de Saint Louis*, publ. par P. Viollet, t. II (Paris, 1884), p. 54, ch. xxxviii.

Sous le roi Jean II le Bon, une ordonnance¹ prescrit aux mendiants valides et aux vagabonds de sortir de Paris sous trois jours, à peine de quatre jours de prison au pain et à l'eau, en cas de récidive d'être mis au pilori et, pour la troisième fois, d'être marqués au front d'un fer chaud et bannis. Défense aussi de recevoir des gueux dans les hôpitaux ou Maisons-Dieu plus d'une nuit. On lit, dans une autre ordonnance de ce prince, du mois de novembre 1354, les mêmes peines contre ceux qui seront trouvés jouant aux dés en mendiant ; il est interdit aux individus valides de « demeurer oiseux en tavernes ou autre part ».

Mais les pauvres gueux ne sont pas toujours si pauvres. Christine de Pisan, aigrie par sa misère de jeunesse, prétend que, si le peuple avait vécu plus sobrement, il ne serait pas tombé dans la misère. Avec un ton très ironique, elle insiste sur le fait de leur gourmandise.

... Et plus sont povres et plus quièrent
Le bon vin comment qu'il acquièrent,
Et ceste larde vie envoie
Souvent maint d'eulz a malle voye...². »

Sous les règnes de Charles V, de Charles VI et Charles VII, l'armée des gens de sac et de corde, loin de diminuer, ne fait qu'accroître et embellir. Un arrêt du Parlement, sous Louis XI ordonne en 1473 de poursuivre

plusieurs gens oiseux et vagabonds, *les aucuns sans aveu, les autres qui se disent officiers, comme sergents et autres qui sont de plusieurs robes et riches habillemens, portans espées et grands couteaux*, qui ne s'appliquent à aucun estat ou autre bonne manière de vivre, et tuent et battent gens, prennent et saisissent jeunes filles amoureuses et autres, en leur ostant leurs ceintures, bijoux, habillemens, etc...

Fini le beau moyen âge ! La période orageuse du peuple des gueux paraît à l'horizon.

1. Ordonnance du roi du 30 janvier 1350.

2. Christine de Pisan, *Le Livre de la Mutacion de la fortune* (1403), Bibl. nat. fr. 603, f° 123, v°, est un poème de plus de six mille vers, consacré aux perpétuelles révolutions que la fortune accomplit dans le monde.

Au cours du xv^e siècle, le gueux est entré dans les lettres. C'est l'époque qui nous donnera les premiers documents. Elle est moins connue dans ses modalités et dans ses formes que le xvii^e siècle, qui, grâce à Sauval, a joui d'une véritable vogue littéraire.

Hugo, s'il n'a pas connu cette période émouvante, l'a peut-être sentie, puisque, fait curieux, tout en se servant des documents de Sauval pour son roman de *Notre-Dame*, il situe sa cour des miracles et ses gueux à une époque qui n'était pas leur âge d'or, mais leur âge de fer. L'époque choisie par Hugo est beaucoup plus justifiée que n'aurait été celle de Sauval. Rien n'est plus vrai ici que la prétendue erreur chronologique de l'auteur de *Notre-Dame*.

L'intuition qu'il en a eue est conforme à l'Histoire. La guerre « sans trêve et sans quartier », la guerre de Cent Ans, avec son cortège d'épidémies et de misères, provoque le déchaînement des foules errantes et dévastatrices.

Routiers. — Les gens de guerre rendus inutiles par la paix, cassés aux gages, se font brigands. « Ainsi, dit Froissart, étoit guerroyé le noble royaume de France que on ne savoit auquel entendre !¹ ». Des milliers d'aventuriers licenciés, dévastent le pays. Les documents contemporains les nomment, « ennemis, Anglais, pillards, gens de compagnie ». L'affaire des « faux visages² » est un des faits qui montrent combien facilement les larrons s'adaptent aux habitudes de routiers³. Les *Epieurs* de chemins se déguisaient en hommes d'armes pour mieux détrousser les vagabonds. « Le mot du désordre » est donné par les *Chapeçons blancs*, séduits par des prophètes et entraînés par eux dans la misère. Ils sont accompagnés de toute la Coquinerie, ivre de ravage : les *Loups*, c'est-à-dire *Armagnacs*, *Ecossais* et *Brigands*⁴ qui « pilloient, tuoient

1. Froissart, éd. Luce, t. VI, p. 59-61.

2. Cf : Mathieu d'Escouchy, éd. de Beaucourt, t. I, p. 6-7.

3. Voir l'ordonnance du 9 mars 1400 dans le *Livre rouge vieil du Châtelet*, copie de la Bibl. de la Préfecture de Police, f° 307.

4. On nommait « brigand » au temps de Froissart, le soldat à pied qui avait pour arme défensive, la cotte de mailles appelée « brigandine » ; les paysans révoltés étaient des « brigands » ou brigands des bois. Puis le terme

et rançonnoient », et les *Ecorcheurs*¹, bandes sans emploi du fait du traité d'Arras (1435). Les *Ecorcheurs* étaient un ramassis de toutes les nations. C'étaient les premières bandes mercenaires internationales, de celles dont plus tard Hugo dira : « une association plutôt qu'une peuplade, plutôt un résidu qu'une association² ».

La France, l'Italie et l'Espagne ont été ravagées par ces bandes de vagabonds et de brigands, dont les noms ont varié suivant les temps, les lieux et les chefs qui les ont formées : Tard-Venus, Brabançons, Retondeurs, Bretons³, Bandouliers, Cottreaux, Navarrois, Mille-Diables, Guillerys, Aventuriers, Malandrins, Bandes noires et Grandes Compagnies, et bien d'autres dénominations.

Ces brigands de grand style tiennent tête aux troupes envoyées contre eux. On les massacre et on les chasse, mais ils se mettent en marche pour arracher au pape Innocent VI de l'argent et des indulgences. L'armée des Croisés, ne recevant pour solde que des pardons, passe presque entièrement à la Grande Compagnie. Alors, le pape fait amende honorable et, pour éloigner « caymens, larrons, meutriers », leur donne 30.000 florins et l'absolution de « coulpe et de peine⁴ ».

Nomades d'Orient. — Aux bandes de routiers se joignent les nomades. Dès l'année 1418, des troupes à l'aspect de Maures gigantesques, sous le commandement d'André, duc de la Petite Egypte, entrent en France. Elles s'installent à Saint-Laurent, près de Mâcon, où elles terrorisent bour-

devient courant à partir de 1415 pour ceux qui n'acceptèrent point, en Normandie et sur les confins de cette province, la domination étrangère.

1. Le nom d'*Ecorcheur* ne se rencontre pas dans les actes officiels de la chancellerie. C'est le peuple qui leur imposa ce surnom en raison de leurs excès et de leurs cruautés; ils mettaient les gens littéralement à nu. (Cf. Basin, I, 125; Monstrelet, V, 318 et *Le Journal d'un Bourgeois de Paris*, p. 347).

2. Hugo, *L'homme qui rit*. Les Comprachicos.

3. On lit dans le Jargon des Coquillards de 1455 : « Un breton, c'est un larron. »

4. Froissart c. 462, 463, 466, 468, 469. Cont. Nangis, p. 129, 130, Matteo Villani LX, c. 27, 43, 55.

gades et campagnes¹. « Ils sont des plus rusés escogriffes », dit le *Journal d'un Bourgeois de Paris*, écho de la curiosité générale. Mais Paris est badaud et regarde avec intérêt douze de ces cavaliers campés à la Chapelle.

Vers l'année 1498, les Bohémiens² ou Égyptiens se répandent partout en France³ et s'y mêlent aux gueux et vagabonds. L'Anjou, célèbre par son dénuement, est une de leurs régions préférées.

Les Professionnels. — Le mal est profond. De ce monde livré à la force et à la ruse sortent tout naturellement des éléments criminels variés. Presque toutes les variétés de malfaiteurs professionnels datent de cette époque. L'intervention du pouvoir civil apparaît en outre des ordonnances, dans un certain nombre de documents d'un caractère particulier, à la fois historique et littéraire.

Dans *das Narrenschiff*⁴, Sébastien Brant attire pour la première fois l'attention sur les gueux professionnels. Ce document historique, presque document d'état sous forme littéraire, eut un tel succès qu'il fut traduit et réimprimé de nombreuses fois. La première traduction française parut en 1497 sous le titre : *La Nef des Fous*.

Des mendicans et leurs vanitez.

... et croy qu'il ne voudroient pas mieulx
De leur vie aultrement tenir,
Mais leur misère entretenir
Ainsi et leur mauldite chance⁵...

Le Sénat de Bâle, au premier quart du xvi^e siècle, fait

1. Cf. P. Bataillard, *De l'apparition et de la dispersion des Bohémiens en Europe*, dans la Bibl. de l'École des Chartes, 1^{re} série, t. V, 438, cité par M. Vloberg dans *De la cour des miracles au gibet de Montfaucon*, Paris, Jean Naert, 1928, p. 69.

2. Joubert A., *Étude sur les misères de l'Anjou aux XV^e et XVI^e siècles*, Angers, Germain et Grassin, 1886, in-4^o, p. 6.

3. Selon M. Brückner, ces troupes bohémiennes apparurent à Bâle en 1422. (Cf. *Liber vagalorum*, édité et préfacé par Ristelhuber, Strasbourg, 1862, pet in-8^o, p. vii.)

4. Sébastien Brant, *Das Narrenschiff*, Bâle, 1494, in-4^o.

5. Brant, *La Nef des Fous*, fol. 53 r^o.

écrire le *Liber vagatorum* où il dévoile les artifices des mendiants. Cet ouvrage — publié par M. Ristelhuber¹ et attribué par lui soit à Sébastien Brant, soit à meilleur titre encore au franciscain Thomas Murner — énumère jusqu'à vingt-six catégories de vagabonds, faux mendiants et filous des plus pittoresques. Cent ans plus tard, le dominicain Giacinto Nobili reprend la plupart de ces types de gueux, et écrit *Il Vagabundo* sous le pseudonyme d'éditeur, Rafaele Friaroro, et dont la première édition parut à Venise en 1627. Ce Nobili, pour mieux décrire les mœurs des gueux, mena leur vie, entreprise étrange et pleine de risques pour un religieux. Son livre, plein d'observations vécues, fut traduit en français en 1644 par Desfontaines, sous ce titre : *Le Vagabond ou l'histoire et caractère de la malice et des fourberies de ceux qui courent le monde aux dépens d'autrui, avec plusieurs contes facétieux sur ce sujet pour déniaiser les simples*. De cette traduction rarissime le bibliophile Jacob, toujours à l'affût des curiosités, a donné une réimpression².

Le procès des coquillards dijonnais est un document littéraire en ce sens que nous y trouvons des renseignements très curieux sur l'état de la langue des gueux, d'une précision inconnue jusqu'alors. Le procès s'ouvrit à Dijon le 3 octobre 1455³. La ténébreuse bande, dont les premiers membres avaient sans doute appartenu aux Écorcheurs, menait joyeuse vie dans les tavernes, jouait aux dés et aux marelles jusqu'au moment où leur association parut redoutable. Ils avaient essaimé par toute la France et comptaient de 500 à 1.000 individus, tricheurs, et truqueurs, faux monnayeurs, couratiers de chevaux, brigands de bois et de grands chemins, recéleurs et fabricants de faux bijoux. Soumis à un chef, le « *Roi de la Coquille* », ils se reconnaissaient à leur jargon confidentiel et à certains signes. Ils se distinguaient suivant leur science : des *longs*, devenus habiles par une longue expérience; des *gascâtres*, ou

1. Strasbourg, 1862.

2. Genève, 1867.

3. *Le procès des coquillards* a été publié *in-extenso* par Sainéan, *Sources de l'argot ancien*, I, 87-110. (Voir aussi notre Bibliographie.)

apprentis non subtils; et, suivant leurs spécialités : *crocheteurs*, *vendangeurs* ou coupeurs de bourses; *esteveurs* ou escrocs, *bazisseurs* et *envoyeurs*, ou assassins; *befleurs*, *pipeurs* et *desbochilleurs*, experts aux marelles (qu'ils nommaient saint Merry), aux dés pipés et aux cartes biseautées, *planteurs*, *baladeurs* et *dessarqueurs*, marchands et trafiquants de faux lingots, de fausses pierres et de fausses chaînes d'or¹. Ils furent dénoncés par les filles et par un barbier chez lequel ils fréquentaient.

Villon. — Parmi ces hommes sans loi et sans pitié, naïfs et grossiers, malheureux et méchants, qui s'égayaient d'un meurtre et qui gardaient une douce dévotion à la Vierge, vivait un grand poète, maître François Villon². « ... Escolier de Paris, dit Etienne Pasquier, doué d'assez bel esprit, mais un maistre passé en friponneries... Qu'il ait esté un bon fripon, qui en friponnant faisoit profession expresse de tromperie et de larcin, il n'en faut meilleur tesmoignage que cestuy... d'autant que la postérité a nommé un Villon, celui qui eshontement se mesloit du mestier de trompeur, dont aussi nous fismes Villonner et Villonneries³ ». Il a traîné la vie des gueux.

Pendant au moins trois ans, Villon a fréquenté, avec Montigny et Colin de Cayeux, les membres de la Coquille⁴, et il y a lieu de croire que le grand poète, qui « faisait parler et crier les choses⁵ », ne différait en rien de ses tristes amis de la gueuserie. Il battait les routes avec tous les « sujets du roi Crochet », à l'oreille coupée, effrontés et tristes comme leur existence. Montigny et Colin de Cayeux

1. Cf.. *Le procès des Coquillards*, dans Sainéan, t. I, p. 95-98.

2. Un ecclésiastique appelé Guillaume Villon (selon le nom de son village natal) s'intéressa à l'enfant et lui fit faire des études. (En 1440, Villon est reçu bachelier et en 1452 licencié). Plus tard, Villon emprunte le nom de son protecteur, avec ou sans son agrément. (cf. : Petit de Julleville : *Histoire de la langue et de la poésie françaises des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 1896, t. II. Le moyen âge, p. 385.

3. E. Pasquier, *Recherches de la France*, VIII^e livre, ch. LX, pp. 751-752.

4. Dès le supplice de Montigny, septembre 1457; jusqu'à celui de Colin de Cayeux, qu'il mentionne avec détails en septembre 1460.

5. Ch. Bywank.

furent pendus; Villon, s'il ne subit pas le même sort, n'en resta pas moins l'âme meurtrie.

Villon, « le bon follastre », est un gueux authentique, un gueux savant, un poète gueux. Il erre dans la vie truande comme dans un cercle dantesque, au milieu des futurs spectres de la potence et de femmes « folieuses », entre les bas-fonds et l'élite des hommes connus. S'il se divertit comme un mauvais garçon et chante comme un enfant, ses éclats de rire cessent bien vite!... Alors, il juge comme on l'a jugé... sans indulgence. Les taverniers d'abord... Il n'a pas oublié leurs mauvais traitements! les religieux avarés ou paillards, la justice avide et aveugle, les richards et leurs festins, les financiers parvenus et la fausse noblesse : il les fait tous légataires de son génie mordant. Mais il n'oublie pas ses amis, les « compaing de galle », et il leur lègue, dans un huitain de son *Petit Testament*¹, tout ce que la vie peut offrir :

Item, je laisse aux Mendians,
Aux filles Dieu et aux Béguines,
Savoureux morceaux et frians,
Flaons, chappons et grasses gelines,
Et puis prescher les Quinze Signes,
Et abatre pain à deux mains²...

A travers son œuvre, nous trouvons les gueux, le nez rouge, les yeux pleurants, la bouche édentée, le visage grimaçant, comme taillé dans du bois; monde de la guenille.

Avec une joie profonde, il parle d'égalité, cette égalité que Dame Fortune n'a pas voulu admettre pour lui :

Je congnois que povres et riches,
Sages et folz, prestres et laiz,
Nobles, villains, larges et chiches,
Petiz et grans, et beaulx et laiz,

1. « Le Lais » a été appelé Testament, du vivant même de l'auteur et avant la composition du Testament véritable (Testament 756-757) : dès l'édition de 1489, ces deux œuvres sont appelées, la première, *le Petit Testament*, la seconde, *le Grant Testament*. Avec G. Paris, nous avons pensé qu'il fallait rendre au Lais et au Testament leurs titres primitifs (*Fr. Villon* par A. Longnon, 4^e édit. revue par Lucien Foulet, Paris, Champion, 1932, préf. xix).

2. Longnon, Œuvres de Villon, 2^e édit., 1914 (2^e fasc.).

Dames à rebrassez collez,
De quelconque condicion,
Portans atour ou bourrelez,
Mort saisit sans exception ¹.

C'est là où Villon témoigne d'une sensibilité très moderne, qui se projette sur son siècle et bien au delà. Nous trouvons ces accents chez les Romantiques. Bien autrement il est vrai, puisque ces accents, chez eux, sont issus d'une fraternité littéraire, tandis que Villon est frère véritable, frère consanguin des gueux. Cet esprit, c'est le sens de son œuvre, la raison même de son existence. Il est peut-être regrettable que Hugo, comme on l'a dit, n'ait pas connu Villon². Son héros Gringoire s'en fût enrichi.

Chez Hugo, la rencontre avec le pauvre hère est pleine de préoccupations sociales. « Pauvres diables, que la faim pousse au vol et le vol au reste, enfants deshérités d'une société marâtre, que la maison de force prend à douze ans, le baigne à dix-huit, l'échafaud à quarante³ ». Chez Maître François, il n'y a nulle préoccupation sociale, nulle trace de tel souci. L'insouciant farceur a fait son chemin avec les gueux, il a connu, il a partagé toutes les misères, mais également toutes les ivresses de la vie libre : Oublier les heures, s'installer dans la paresse, borner toutes ses aspirations à un verre de gros vin qu'on boit jusqu'à la dernière goutte... et puis, s'endormir sur l'opulente gorge de Margot, la souillon, en se souhaitant un rêve : Une nuit bleue de lune et la reine blanche comme neige, nue sous la voûte étoilée :

Roi des poètes en guenilles,
O gueux, maître François Villon,
Buveur de vin, coureur de filles,
Sonneur de joyeux carillon,
Grand mélancolique en paillon,
Tes vers sur ta tête honnie,
Font flamber le sacré rayon,
Escroc, truant, marlou, génie ⁴.

1. Le Testament, XXXIX, vers 312, p. 21.

2. Hugo cite Villon dans *Post-Scriptum de ma vie*, Le goût.

3. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, préface de 1832.

4. Richépin, *Chanson des gueux*, Paris, Fasquelle, 1928, p. 264.

Il est emprisonné de longs mois, condamné mainte fois pour gueuserie et crimes; l'accent de ses ballades est douloureux; toutes portent en elles les cauchemars de la cour des miracles, la peur de la prison, et la hantise de la potence. Est-ce cette misère qui a créé ce lyrisme dans l'œuvre de Villon, anomalie¹ dans un temps où la poésie fut rarement l'expression d'un sentiment individuel? Est-ce l'inquiétude, cette inquiétude étrange qui le fait « rager » et pleurer comme un Romantique?... cet « agitato » prend tous les chemins pour échapper à lui-même : le rire, le grotesque et même le pathétique. C'est ce côté de passion violente et de lyrisme personnel du génie de Villon qui le rapproche, à travers trois siècles, du génie romantique. C'est, en effet, le xix^e siècle qui prépara l'apothéose de Villon.

Pauvre gueux, quoique savant poète, Villon ne pouvait rien au sort des enfants de la Coquille. Les pénalités du roi au long nez sont reprises par Louis XII, qui accorde aux baillis, sénéchaux et juges royaux juridiction sur les vagabonds, nonobstant opposition ou appel, sauf les cas où ils seront condamnés à mort ou à la torture. Pour rendre cette ordonnance plus effective encore, les magistrats sont autorisés à prononcer contre « essoreillez, bannis ou vagabonds² » la peine de mort, la question ou la torture. Mais le règne de Louis XII eut son bon côté. Le gibier de potence put s'enrôler dans l'armée. La guerre d'Italie, avec ses armées composées en grande partie de marauds et bélîtres, occupa l'engeance des ravageurs. Les « hommes de sac et de corde », essorillés mais transformés à nouveau en héros d'armes, suivaient les chevauchées vers Naples, les exploits de Bayard et de La Trémoille. La belle revanche sur les années grises!

Le fin métier de la gueuserie. — Tout embaumé du souffle de l'Italie, du luxe et de la joie de vivre, le xvi^e siècle s'annonce comme un siècle de loisir et de culture, avec son « prince artiste », François I^{er}.

1. Marcel Schwob, *Fr. Villon, notes et rédactions*, p. 135. Cf : Pierre Champion, *Fr. Villon, sa vie et son temps*, t. II, p. 196.

2. Art. 94 de l'ordonnance du mois de mars 1498.

C'est à ce moment que le pouvoir royal s'acharne brutalement contre les sujets de la misère. Cette fois-ci, ce n'est pas uniquement une défense contre les conséquences désastreuses du vagabondage, mais c'est un changement complet dans les esprits qui exige des répressions barbares, sévices et voies de fait. L'idée mystique est perdue, les âmes se resserrent et vraiment la misère est trop laide ! La misère, vraie ou feinte, devient à charge au gouvernement. Les membres mutilés, estropiés et misérables ne présentent plus rien d'autre que la laideur, qu'il faut chasser, une plaie qu'il faut extirper. Gueux et pauvre hère sont ennemis de la société. On peut donc, jusqu'à un certain point, excuser la sévérité des peines. Le plus triste tableau des excès de la nouvelle justice se résume dans une ordonnance royale¹, rendue à Lyon, le 25 septembre 1523 :

Par lesdites longues guerres, dit l'ordonnance précitée, se sont levés quelques aventuriers, gens vagabonds, oiseux, perdus, péchants, flagitieux, abandonnés tous à vices, larrons, meurtriers, raptateurs et violeurs de femmes et filles, blasphémateurs et renieurs de Dieu, cruels, inhumains, immiséricordieux, qui font de vice vertu et sont précipités en l'abîme de tous maux, lous ravissants, faits pour nuire à chacun et qui ne veulent, ne savent nul bien ni service à faire ; lesquels sont costumiers de manger et dévorer le peuple, le dénuer et dépouiller de tout son bien, perdre, gâter et dissiper tout ce qu'ils trouvent, battre, mutiler, chasser et mettre le bon homme hors de sa maison, tuer, meurtrir et tyranniser nos pauvres sujets, et leur faire plus d'oppression, de violence et cruauté que nuls ennemis, fussent-ils Turcs ou infidèles, ne voudroient faire ni penser ; et non seulement s'attachent aux hommes, mais en très exécrable et détestable façon, insurgent par blasphèmes horribles, en l'invention desquels ils se glorifient contre l'honneur et la révérence de Dieu et de sa glorieuse mère ; tellement qu'il est à douter et craindre que grande partie des calamités, fortunes et adversités dont est affligé ce royaume viennent et procèdent de l'ire de Dieu, provoquée par l'abyrne des maux que chacun jour font et commettent les dits plus que méchants et malheureux aventuriers.

La gueuserie est traitée par la Cour de Parlement comme

1. Fontanon et Blanchard, *Edits et Ordonnances des Rois de France*, t. III (Paris, 1611), p. 167.

une épidémie. Selon le *Journal d'un bourgeois de Paris*¹, sous François I^{er} édits sur édits poursuivent mendiants et vagabonds ; les étudiants même tombent sous les rigueurs sévères, de peur qu'ils ne soient entraînés par le mauvais exemple.

Au dict an 1534, le jeudy vint-cinquesme de mars, fut cryé, de par le Roy en la cour de Parlement, que tous pauvres escoliers et indigens, non aians de quoy vivre et soy entretenir aux escolles, vuydassent la ville de Paris, et leur fut faite défence, sur peine de la hart, de non plus chanter doresnavant devant les images des rues aucun salut, de peur qu'ilz ne s'habituassent, par ce moyen, à coquiner et belistrer, et aussi pour ce qu'ilz demandoient l'aumosne, après avoir chanté leur salut. Car desjà auparavant il avoit esté publicquement défendu de plus quester par les huys l'aumosne, par les pauvres mesmes².

Pas assez d'être dénoncé comme contagieux, un autre édit déclare le gueux ennemi du roi :

Lesdits aventuriers, pillars, opprimeurs et mangeurs de nostre pauvre peuple,... ennemis publiques de nous, et de la chose publique de nostre royaume : et les avons déffiez et abandonnez, deffions et abandonnons a toutes personnes : en permettant a chacun, sans crainte et doute, de punition, ne qu'il soit besoin d'en lever ni impétrer rémission, de détrousser, tuer, saccager, tailler et mettre en pièces lesdits aventuriers qui seront pillars et mangeans sur le bon homme, suyvens ou accompagnans ceux qui feront ou auront faict ledit pillage. Et a celui ou ceux qui les auront défaits, taillez et mis en pièces, avons donné et donnons par des presentes (sans ce qu'il soit besoin d'en lever aucun don ou descharge) la confiscation desdits aventuriers³.

1. « L'an 1532, vers la Pentecouste, fut crié à son de trompe par les carrefours de la ville de Paris, de par le Roy en la cour de Parlement, que doresnavant nulz pauvres n'allassent parmy la ville mendier, ne quérir leur pain, soit jour ou nuict, sur peine d'estre battuz au cul de la chairette par le bourreau. Et fut ordonné qu'ilz seroient questez par les églises et maisons, asçavoir es églises par femmes et es maisons par hommes, pour leur estre distribué chaque sepmaine, chacun en la paroisse d'ou il seroit ;... » et ailleurs encore : « ... que dorénavant nulles personnes portent bastons en ceste dicte ville, quelz qu'ilz soient, dont on puisse faire meurtre, et que toutes gens vagabons, oisifs, vivans sans adveu, qui n'ont nul moyen de vivre et qui sont sains de leurs membres, qu'ils vident et sortent de la dicte ville... sur peine d'estre penduz et estranglez » (*Journal d'un bourgeois de Paris*, Edition Lalanne, pp. 428 et 204).

2. *Ibid.*, p. 453.

3. Isambert, *op. cit.*, t. XII (Paris, 1828), p. 220.

Bannissement, verges, poires d'angoisse, cachots, ne semblent pas des punitions assez fortes pour la populace des carrefours et des ruisseaux. Les Autorités reprennent une coutume oubliée depuis l'antiquité. Un édit du mois de janvier 1534 ordonne que gueux, vagabonds et voleurs de grands chemins soient condamnés au supplice de la roue. Le criminel est étendu sur la roue, la face tournée vers le ciel, et on lui brise avec une masse les bras, les jambes, les cuisses et les reins en deux endroits. Girouette vivante, on laisse le malheureux dans cette position, exposé au public jusqu'à ce qu'il ait cessé de vivre. Il est défendu de lui porter la moindre aide. D'autres sont bouillis, jetés dans un puits, trainés et pendus aux fourches de la ville. Le Parlement suit la sévérité du roi. Une déclaration du 7 mai 1526 demande que le souverain donne pouvoir au Comte d'Étampes, bailli et prévost de Paris, pour « visiter, accompagné de vingt archers., les rues, carrefours, tavernes, cabarets et autres maisons dissolues où ont accoutumé se retirer « iceux vagabonds, oisifs malvivants, gens sans aveu, joueurs de cartes et de dés, quels et autres jeux prohibés et défendus, blasphémateurs du nom de Dieu, ruffiens, mendiants sains de leur corps, pouvant autrement gagner leur vie, et gens qui seront trouvés en présent méfait¹ ».

Enfants sans souci, joueurs des tréteaux, colporteurs, chansonniers « à plaisance et sans loi » sont pris parmi les ribauds et caïmands, et entrent au Châtelet pour faire une longue visite au « traître chien », le geôlier. Les arbres sur la route des gueux portent d'étranges fruits : les pendus.

Henri II, François II et Charles IX, malgré tous leurs édits et ordonnances, ne peuvent faire cesser le désordre. Les lois sur les vagabonds sont publiées à cri public et à son de trompe aux carrefours de ville et faubourgs de Paris. « Gens oisifs, sans adveu, maître ne mestier, sont obligés de quitter la ville et faubourg dedans vingt-quatre heures, après la publication, sous peine de hart. »

1. Fontanon, et Blanchard, *op. cit.*

Les hôpitaux, aumôneries, léproseries et maladreries donnent lieu à de grands abus. De plus, les luttes de religions amènent la même misère qu'après la guerre de Cent Ans. Couvents dévastés, collèges ruinés, armées fondues déversent sur la grande route pillards, caïmands, larrons et meurtriers. Ils détruisent ce qu'ils ne peuvent emporter. Toute idée morale sombre derrière cette « facherie ». La justice continue à frapper sans pitié et en aveugle. Les simples gueux, « enfants perdus », dont même les actes de légitime défense furent enregistrés comme horreurs et crimes, baissent la tête quand, par chance, elle leur reste aux épaules.

Happelopins et et Claquedans¹, que peuvent-ils contre tant de malheur? La lutte est longue, désespérée, inutile. Quelle en sera la fin? Fortune a tout accumulé pour les écraser : misère, honte, crainte, peur du bourgeois, haine des seigneurs, colère du roi. Fortune est méchante; elle jette en prison, elle brutalise, elle détruit le pauvre gueux! La mort danse, sans s'occuper du colloque du vagabond avec Fortune. L'air est vicié, lourd, troublant, le larron ne croit plus à la justice, au rachat. La mort seule est équitable puisqu'elle frappe aussi le riche. Elle se moque de tout le monde, cette mort! Pourquoi le gueux n'en ferait-il pas autant?

Taincts de douleur, environnez de plaings,
Plaings de regretz, de larmes et meschance²...

Des voix de colère et d'amertume montent vers le seuil

1. Rabelais baptise de noms suggestifs des gueux du chapitre xxv de *Pantagruel* : Hapelopins (mendiants de mauvaise mine) se trouve aussi dans *Réponse de six dames de Paris*, par Clément Marot (œuvres complètes de Marot, avec une notice et un glossaire, par Abel Grenier, 2 vol., Paris, Garnier, t. I. Epistre XXI, p. 156).

Claquedans, — c'est-à-dire dont les dents claquent de froid — se retrouve dans plusieurs ouvrages et désigne des types différents. Rabelais, dans le livre IV, donne ce nom à un cuisinier. Le *Claquedent des Marroustes* est le titre d'un des ouvrages de la Bibliothèque de Saint Victor. Le deuxième bourreau du *Mystère de Jésus-Christ* se nommait déjà Claquedent et, dans le *Dialogue de Messieurs de Mallepaye et Baillevant*, ouvrage longtemps attribué à Villon, le Claquedent est le pays des gueux.

2. Meschinot (Jehan), *Les Lunettes des Princes*, f° XIII, v° (Galliot du Pré, Paris, 1528).

mystérieux de la déesse « payenne » Fortune ! Dame et reine, mais folle, le « souillon » trouve moyen de l'attendrir. Les guerres d'Italie ont apporté avec la victoire, les mœurs des gueux. Lazarille de Tormès¹ ne raconte-t-il pas à l'Espagne tout oreilles le fin métier de la gueuserie italienne ? Les hommes d'armes l'important en France. Les confrères français, rien que par ouï dire de ceux que « Fortune betourna² », se voient tout à coup en possession de recettes fabuleuses qui augmentent considérablement leur compétence en gueuserie. A misère, misère et ruse !

Henry Estienne dans son *Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité préparatif à l'apologie pour Hérodote*³, fait voir les progrès considérables accomplis dans la profession des coquins. Les traités de la gueuserie italienne et l'amertume contre la justice ont appris aux coupe-bourses et happe-bourses une habileté nouvelle. Henri III aura beau défendre à tous taverniers et cabaretiers de « recevoir et héberger en leurs maisons gens sans aveu, plus d'une nuit, sous peine de galères⁴ », rien n'empêche « le fin métier » de se perfectionner.

Ambroise Paré, dans son *Traité des monstres*⁵ rapporte des exemples à n'en plus finir sur les artifices des « meschans gueux de l'ostière ». Chargé par le Bailli du Bureau des Pauvres d'examiner un maraud qu'on avait enfermé à la prison de Saint-Benoît et qui se prétendait sourd, muet et boîteux, il découvre que c'était un récidiviste, « essorillé du tiers de l'oreille droite et marqué au fer rouge sur l'épaule ». Son tremblement, sa surdité, son mutisme ne sont qu'imposture. Enfermé à l'hôpital Saint-Germain, il s'en sauve la nuit suivante et gagne Rouen, où il est pris de nouveau, fouetté et banni. Un autre cas, dont le célèbre

1. Diego Hurtado de Mendoza, *Lazarille de Tormès*, publication en 1554.

2. Villon, *Double Ballade*, v. 65. sqq.

3. Genève, 1566, in-8°, 1^{re} partie. ch. xv.

4. Cette ordonnance, datée de mai 1579, faisait suite aux plaintes et doléances des Etats généraux assemblés à Blois en novembre 1576, relativement à la police du royaume (art. 360).

5. Paré A., *Traité des monstres*, Paris, A. Wechel, 1573.

chirurgien eut l'expérience, témoignait d'astuce et de « métier » :

« J'ai souvenance estant a Angers, mil cinq cens vingt cinq, qu'un meschant coquin avoit coupé le bras d'un pendu, encores puant et infect, lequel il avoit attaché à son pourpoint, estant appuyé d'une fourchette contre son costé, et cachoit son bras naturel derrière son dos, couuert de son manteau, a fin qu'on estimast que le bras du pendu estoit le sien propre¹. »

Les cités errantes. — Le règne de Henri IV voit poindre, après l'anarchie complète de la gueuserie, son organisation, c'est-à-dire exactement le contraire de son essence même. Les hommes en marge s'entendent pour créer une société. Nous trouvons alors les premiers indices d'un groupement presque corporatif, les premiers efforts de défense contre les injustices ou les pénalités cruelles. Les documents sérieux naissent. Un ouvrage, classé parmi les curiosités bibliographiques, est le témoin le plus authentique que nous ayons pour l'histoire de la gueuserie à cette époque : *La Vie généreuse des mercelots, gueux et boesmiens* du Péchon de Ruby²... *La Vie généreuse* est une date. Nouveau Villon, le Péchon de Ruby a vécu la vie des gueux, il a souffert des édits et des jugements sévères, il est à la tête de l'aventureuse et « généreuse » révolte des gueux. Le Péchon de Ruby distingue trois races errantes : les gueux ou mendiants, les mercelots, la corporation officielle picaresque, et les bohémiens, race maudite. Voici les dates qui importent : 1438, première preuve d'une organisation des gueux ; 1407-1447, règlementation des Merciers et Mercelots ; 1425-1450, première apparition du Jargon (argot) ; 1445-1480 : institution de centres de la gueuserie en Bas-Poitou, Niort, Fontenay, l'Hermen-sault ; les années 1480-1550 apportent de nombreux docu-

1. Paré A., *Œuvres complètes*, Paris, Baillière, 1840-1844, t. II, ch. XXI, p. 46.

2. *La vie généreuse des mercelots, gueux et boesmiens, contenans leur façon de vivre, subtilitez et gergon. Mis en lumière par Monsieur Pechon de Ruby, gentil-homme breton, ayant esté avec eux en ses jeunes ans, où il a exercé ce beau mestier. Plus a esté adjousté un dictionnaire en langage blesquien, avec l'explication en vulgaire*, Lyon, Jean Juillieron, 1596.

Pechon de Ruby n'est qu'un surnom (dans l'argot du temps : « Enfant éveillé »).

ments qui situent dans le Bocage vendéen et dans le Languedoc des centres de gueux et leurs États généraux. Ceux installés près de Fontenay, le Pechon de Ruby les décrit ainsi :

Ils s'assemblèrent tous à l'issue d'un grand village, près de Fontenay-le-Conte ; et là, le grand Coësre, qui estoit un très bel homme ayant la majesté d'un grand monarque, et la façon brave, avec une grande barbe, un manteau a dix mille pièces très bien cousues, une hoquette bien pleine sur le dos, la bezasse bien garnie à costé, le manteau attaché souz la gorge avec une teste de matraz en guise de bouton, appelé bouzon en nostre parroisse, une jambe très pourrie, qu'il eust bien guerie s'il eust voulu, une calotte en cinq cens emplastres, et la teste assez fort bien teigneuse : le baston de Monsieur le Coësre, estoit de pommier, et à deux pieds pres du bas estoit rapporté, et la dessouz une bonne lame, comme d'un fort grand poignard, et deux pistolets dans sa bezasse... Outre, se sied le premier dessus le dos de ces nouveaux venuz ; les Cagoux, lieutenants du grand Coësre par les Prouinces, s'assirent aussi sur le dos des nouveaux, et sur moy aussi : le fus le premier appelé et, auant estre interrogé, falloit mettre trois ronds en la croste, les anciens receuz baillent demy escu, un escu ou un quart d'escu.

Selon la province que dictes estre, l'on baille le Cagou qui meine pour attrimer, et apprend les tours et comme on se doit gouverner pour acquerir de l'honneur et de la reputation pour paruenir à Lieutenant de Cagou, ou Coësre, qui est le plus haut degré.

La *Vie généreuse* n'a-t-elle pas inspiré le gueux romantique ?

De saveur moins véridique, plus fantaisiste, Garcia¹, le premier en date du xvii^e siècle, traite dans son livre l'*Antiquité des larrons*, de leurs plus subtils artifices. Il fut pillé par Calvi², puis plus tard par Sauval.

Le fameux Père Garasse, dans la *Doctrine curieuse des beaux esprits de son temps*, consacre aussi aux gueux quelques-unes de ses pages polémiques.

Les études sur le Jargon apparaissent. Le xvii^e siècle, à

1. Don Garcia, *L'Antiquité des larrons* (traduit par le sieur Daudignier), Paris, chez Toussaint du Bray, 1621.

2. Calvi, ouvrage cité.

son début, porte un intérêt particulier à la langue des filous. Un fait important est à signaler : l'apparition d'un document considérable sous la forme d'un vocabulaire, — artificiel il est vrai, — de gueuserie : *Le Jargon de l'argot réformé*, par Olivier Chereau¹. C'est un effort réfléchi et systématique pour pénétrer des documents jargonnesques parus dès le xv^e siècle. Le *Procès des Coquillards* avait révélé, pour la première fois, nous l'avons dit, le langage secret des malfaiteurs. Villon avait écrit ses ballades « en jargon et jobelin » ; le Pechon de Ruby avait ajouté un dictionnaire *blesquien* à sa *Vie généreuse*. Les principales origines du jargon, tel qu'Olivier Chereau le rapporte, sont à chercher dans l'argot des mercelots ou merciers rassemblés aux foires de Poitou. La tentative de Chereau n'est pas moins intéressante que celle du Pechon de Ruby.

Le document le plus instructif pour l'histoire du jargon est une petite pièce intitulée : « *Responce et Complaincte au Grand Coësre sur le Jargon de l'argot réformé avec un plaisant dialogue de deux Mions*² ». Cependant, c'est par *La Comédie des Proverbes*³, pièce bouffonne attribuée à Adrien de Montluc, comte de Cramail, que l'argot pénètre dans la poésie burlesque.

Les Cours des Miracles. — Le règne bienveillant de Louis XIII et les missions de saint Vincent de Paul ne parviennent pas à améliorer le sort des enfants de la gueuserie. De véritables centres, les « cours des miracles », s'installent dans le cœur même de Paris.

Sauval, auquel Hugo s'adressait volontiers en matière du Moyen âge, raconte de nombreux détails sur les cours des miracles. Selon ce conteur plus pittoresque qu'historique, les gueux n'appréciaient pas la vie champêtre. La campagne signifiait pour eux l'errance misérable après un crime ou après le bannissement. La ville, par contre, représentait

1. Paris, vers 1628.

2. Par Regnaudin Mollancheur en la Vergne de Misericorde, Paris, chez Jean Martin, 1630.

3. Paris, Fr. Targa, 1633.

l'aumône et par là toutes les délices, — du pain bis, des oignons doux, de la ciboulette et du « fromage cras », sans parler du jambon ! Rien d'étonnant que les gueux s'obstinent à revenir dans Paris, malgré les autorités sévères qui ferment les portes devant cette invasion.

La cour des miracles tire son nom des miracles qui se font dans son enceinte :

Sçache donc que, hors la porte de Montmartre, il y a un logis qu'on appelle la Cour des Miracles, ce que plusieurs qui ont demeuré longuement dans Paris ne sçavent peut estre pas, ainsi nommee, d'autant que les gueux suivans la cour, et autres, qui ont fait tout le jour les estropiez, mutilez, hydropiques, venans le soir au giste, portent sous le bras un alloyau, ou morceau de veau, quelque gigot de mouton, sans oublier la bouteille, qu'ils ont pendüe à leur ceinture, et entrans dans ladite cour, ils quittent leurs potences, reprennent leur disposition et en-bon-point, et à l'imitation des anciennes bacchanales, chacun ayant son trophée à la main, attendant que l'hoste leur prepare le souppé, dancent toutes sortes de dances, principalement la sarabande; peut-on voir de plus grands miracles que les boilleux marcher droit en cette cour ¹ ?...

C'étaient de véritables « boutiques d'Esculape ² » où guérissaient, tous les soirs, les infirmités et maladies fantaisistes... productrices de profits et d'argent dans la journée. Et, miracle plus grand, on y trouvait établie, suivant toutes les règles, une véritable hiérarchie.

Pour devenir officiers il falloit avoir un magasin de masques, de haillons, d'emplâtres, de potences, de bandages, et de ces autres épouvantails de chenevière qui font pitié au peuple et rire les honnêtes gens. Pour monter sur le trône... porter un bras, une jambe ou une cuisse à demi rongée, en apparence, de gangrenne ou de pourriture, mais en fait si aisée à guérir qu'en un jour elle se pouvoit rendre aussi saine que jamais. Ses habits Royaux étoient faits de mille haillons rapetacés et bigarrés de mille couleurs ³.

1. *Le Carabinage et Matoiserie soldatesque. Auquel sous discours amphibologiques, l'on raille plaisamment les cerveaux etheroclités de ce temps.* Par le sieur Drachir d'Amorny. (Le nom véritable de l'auteur est Richard Dromani, d'après Barbier). Paris, chez Pierre Ramier, 1616, in-12, p. 51.

2. O. Chéreau, *op. cit.* (Voir la réédition par Ives Girardon, Troyes, 1660, p. 56).

3. Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*, 1724, t. I, p. 514.

Une fois initié, le sujet devenait maître. Le roi s'appelait « le grand Coësre » ou le « grant Can ». Il avait toute puissance sur les gueux. N'a-t-on pas compté quatre-vingt-douze rois mendiants, reconnus comme maîtres suprêmes par tous les gueux de France ?

Escharicez, ne soiez durs
Que le Grant Can ne vous fasse essorer¹.

La cour des miracles était une véritable ville dans la ville, avec — ironie suprême — ses lois, ses édits, ses règles. Gare à qui y pénètre imprudemment, les gueux n'acceptent pas celui qui ne fait pas partie de la confrérie, et comme Gringoire dans *Notre-Dame de Paris* d'Hugo, le passant curieux courait un véritable danger.

Il est probable que le premier essai de la cour des miracles est très ancien à Paris. « Elles sont installées de préférence à la périphérie bastionnée de la ville, notamment sur la rive droite, qui eut l'honneur discutable d'abriter les grands centres de la gueuserie³ ». Selon Sauval⁴, il en existait déjà une en 1350 dans la rue des Francs-Bourgeois. Mais la population paisible, ennemie par excellence des gueux, construisit au commencement du xv^e siècle à cet endroit, de grandes maisons et les mendiants furent contraints de déguerpir. Chassés de la rue des Francs-Bourgeois, les gueux s'établirent entre la rue Montorgueil, le couvent des Filles-Dieu et la rue Neuve-Saint-Sauveur, puis ils installèrent leurs cours des miracles sur divers points de la capitale, notamment sous les remparts, — tradition des « fortifs » longtemps maintenue chez les gens sans aveu. Tallemant des Réaux rapporte que, dans la rue des Fossés-Montmartre, vivaient « certains gueux fieffés, qui s'étaient impatronisés des aumônes de toute la rue, et faisoient un bruit de diable⁵ ». A la porte Saint-Antoine se trouvait

1. Villon, *Jargon* ou *Jobelin*, Ballade I^{re}, vers 25-26.

2. O. Chereau. *Le Jargon de l'Argot réformé...* ouvrage cité. (Voir la réédition par Ives Girardon, Troyes en 1660, p. 56).

3. Vloberg, *De la cour des miracles*, op. cit., p. 45.

4. Sauval, op. cit., t. I, pp. 510 sq.

5. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Monmerqué (2^e éd., 1840, IX, 23).

aussi un des quartiers généraux des caïmands et filous. Près de l'ancien mur de Philippe-Auguste, à la Porte-Barbette, des « maisons ou loges d'aumônes » hébergeaient ces hôtes primitifs. « La grande Truanderie » du quartier des Halles fut la maison mère d'une vingtaine de cavernes de virtuoses en guenilles¹. « Nous ne pouvons plus vous montrer que le lieu où fut l'ancienne cour des miracles », dit Ch. Nodier, « mais Victor Hugo l'a miraculeusement rebâtie dans son beau livre de *Notre-Dame de Paris*, c'est là que je vous conseille de l'aller voir² ».

C'est Sauval aussi qui nous renseigne le mieux sur les mœurs de la populace étrange de la gueuserie.

On s'y nourrissoit de brigandages, on s'y engraissoit dans l'oisiveté, dans la gourmandise, et dans toutes sortes de vices et de crimes ; là, sans aucun soin de l'avenir, chacun jouissoit à son aise du présent, et mangeoit le soir avec plaisir ce qu'avec bien de la peine, et souvent avec bien des coups, il avoit gagné tout le jour ; car on y appeloit gagner, ce qu'ailleurs on appeloit dérober : et c'étoit l'une des loix fondamentales de la Cour de miracles de ne rien garder pour le lendemain. Chacun y vivoit dans une grande licence ; personne n'y avoit ni foi ni loi, on n'y connoissoit ni Batême, ni Mariage, ni Sacremens. Il est vrai qu'en apparence ils sembloient reconnoître un Dieu : pour cet effet, au bout de leur cour, ils avoient dressé, dans une grande niche, une image de Dieu le Père, qu'ils avoient volée dans quelque Église, et tous les jours ils venoient adresser quelques prières, mais ce n'étoit en vérité qu'à cause que superstitieusement ils s'imaginoient que par là, ils étoient dispensés des devoirs dus par les Chrétiens à leur Pasteur et leur Paroisse, même d'entrer dans l'Église que pour gueuser et couper des bourses. Des filles et des femmes, les moins laides se prostituoient pour deux liards, les autres pour un double, la plupart pour rien. La plupart donnoit souvent de l'argent à ceux qui avoient fait des enfans à leurs compagnes, afin d'en avoir comme elles, et de gagner par là de quoi exciter la compassion, et arracher des aumônes. Le jour il ne se trouvoit en ce lieu que ceux qui étoient tellement malades, qu'ils ne se pouvoient remuer : le reste plein de santé, en sortoit de bon matin, teigneux en apparence, la mort sur les lèvres, et par de faux gémissemens,

1. Cf. de Curzon, *La Maison du Temple*, Paris, 1888, p. 328. — Cf. Ch. Sellier : *Le Quartier Barbette*, Paris, 1899, pp. 142 sqq.

2. Ch. Nodier, A. Regnier et Champin, *Promenade dans les rues de Paris*, ornée de 200 vues lithographiées. Avec un résumé de l'*Histoire de Paris*, par P. Christian (Lith. 70), Paris, Levrault, 1838.

imposoit aux gens des simples auxquels il tachoit de couper la bourse, et d'attraper quelque charité¹.

Le seul recueil illustré que nous ayons sur la vie des gueux et la cour des miracles date de 1657-1663. C'est le III^e livre du *Recueil des plus illustres Proverbes*² mis en lumière par Jacques Lagniet, qui contient la vie des gueux en proverbes; la vingt-cinquième planche représente les habitués de la cour des miracles. Sur une estampe de 19 × 17, cinq personnages sont paisiblement assemblés :

1^o Le Grand Coësre : il se carre comme un pou sur un tignon. — Le grand Coësre est le maistre des Gueux, lequel est assis sur le dos d'un mion de boulle, qui est un coupeur de bourses. — A tous seigneurs, tous honneurs. — Cracher au bassin, il a bien plu dans son Escuelle.

2^o Marquise : est le nom des femmes des gueux, qu'on appelle Marpaut. — Venir à la rangette.

3^o Cagous : sont ceux qui font porter honneur au grand Coësre — faire obenigna.

4^o Archisuposts : sont des escoliers desbauchez. — Il a beau prescher à qui n'a cure de bien faire.

5^o Mion de marque, mions sont garçons, marques sont filles.

6^o Mion de boule. — Il a bon dos.

Les types légendaires des gueux.

Mais ce sont surtout les légendes qui s'étaient formées autour de certains capitaines de la gueuserie, qui nous renseignent sur ce monde à part. Nous ne sortons pas ici du domaine de l'histoire. Les légendes sont crues, nettes. On ne trouve guère la gueuserie « romancée » avant le xvi^e siècle.

*Ragot*³. — La plus populaire des légendes des gueux est

1. Sauval, *op. cit.* t. I, p. 512.

2. Lagniet, Jac., *Recueil des plus illustres proverbes*. Paris, 1657-1663, in-4^e. (La III^e partie représente la vie des gueux en trente planches).

3. « Je croy, dit Brantôme, dans la vie du *Mareschal Destroze*, que si l'on fust esté curieux de recueillir tous les bons mots, contes, traicts, et tours dudict Brusquet, on en eust faict un très gros livre, et jamais il ne s'en vit de pareils. et n'en déplaise à Pinan, à Arlod, ny à Villon, ny à Ragot, ny à Moret, ny à Chicot... » (*Œuvres* de Pierre de Bourdeille, abbé de Brantôme, publiées par J.-A.-C. Buchon, dans le *Panthéon littéraire*, t. I, p. 175).

celle du capitaine Ragot. On trouve l'écho de ce fameux bélître du xvi^e siècle, chez la plupart des écrivains de son temps.

M. de Montaignon reproduit deux pièces en vers du xvi^e siècle : *Le Grant Regret et complainte du preux et vaillant capitaine Ragot, très scientifique en l'art de parfaite belistrerie*¹ et *Le Testament de Ragot*². Le préambule du testament est ainsi formulé :

Jehan Ragot, noble gueux en mon temps,
 Attaint de mal et peu garny de sens,
 Jadis vaillant et hardy en bataille,
 Gros, grant, fourny, carré, de belle taille,
 Assez lettré, en science confit,
 Le plus hardy à la soupe qu'on fist,
 Entre les gueux tenu le plus subtil,
 Prest à repondre, bien garny de babil,
 Assez cogueu par toute la cité...

Ragot pense à son corps qui pourrira (cette préoccupation de la mort se trouve chez tous les poètes de la lignée de Villon), mais il voudrait qu'au moins la mémoire de ses faits et gestes subsiste. Il lègue ses livres à l'Université, son manteau à des « mendiants » et sa cervelle, il la « délaisse humblement » à ses amis.

Rabelais même cite, en passant, « le bon Ragot », dans le xi^e chapitre de *Pantagruel*. Noël du Fail fait de Ragot le principal personnage de ses *Propos rustiques*. Ce grand capitaine de gueux y règne sur la corporation, il établit des lois sévères, des statuts inviolables et organise des cérémonies dont le protocole s'impose à tous. Jacques Tahureau, dans les *Dialogues*³ publiés en 1562, appelle Ragot « l'elegant et insigne orateur belistral... jadis tant renommé entre les gueux à Paris, comme le Parangon, Roy et souverain Maistre d'iceux ». Il dit que les enfants de Ragot étaient fort

1. Reproduit par Montaignon, *Recueil des Poésies des XV^e et XVI^e siècles*, t. V, pp. 143-146.

2. *Ibid.*, t. V, pp. 147-154.

3. Tahureau, *Les Dialogues*, pp. 190-191.

riches, « pourvus avec des plus notables et fameuses personnes que l'on sçauroit trouver » et en passe de devenir « gentilhommes... si Dieu plaist¹ » ! Guillaume Des Autelz dans *Mitistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon*...² le signale aussi, et Henri Estienne dans ses *Dialogues du nouveau langage François italianisé*³ dit que Ragot fut aussi admirable que Pathelin. Ajoutons que Pierre Larivey, dans sa comédie *Les Jaloux*⁴, désigne les gueux par « chevaliers du roi Ragot ». Plus tard, Agrippa d'Aubigné lui fera une place dans *Les Aventures de Baron Foeneste* :

Les mareschaux de camp qui trainent cette cadence, sont Ragot, et du Halde (le fameux Ragot, bêtire du xvr^e siècle, associé ici à du Halde, premier valet de chambre du roi Henri III) qui a pour estaffier l'héritière de Piene : après ce chariot, marche la troupe triomphante ; le premier rang de deux Cardinaux qui vont coste à coste, de l'un desquels le rolleau dit : El Cardinale de la Simia, tout moucheté fut l'escarlatte de gros poux, et de punaises : celui-ci estant gueux à la porte du pape fut prins en amitié par la singesse pour la bonne moisson de poux qu'il portoit, et parvint au gouvernement de cette beste, son maistre l'ayant fait habiller, le trouva bonne robe et par le Siège parvint au Saint Siège⁵...

Tailleboudin. — Tailleboudin, nom consacré de vieille date dans quelques farces populaires, n'a pas la même

1. M. de Montaignon semble révoquer en doute ce dernier détail rendu cependant très vraisemblable par les renseignements que publia, en 1877, M. Célestin Port, archiviste de Maine-et-Loire, au tome III de son excellent *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire* (p. 217). On y voit que les Ragot étaient une bonne famille de bourgeoisie angevine, dont un membre, Jean Ragot, fut élu maire d'Angers le 1^{er} mai 1516, et portait pour armes d'argent à trois rats de sable, 2 et 1. Les traditions et les documents écrits de l'Anjou cités par M. Port, rattachent formellement à cette famille Ragot qui se mit « à guetter à Paris vers 1350 (lisez 1530) avec tel artifice qu'il fut créé *roy des gueux* qui avait salle et chambre tapissée et qui se servoit de vaisselle d'argent ». Bien que la postérité du Ragot, maire d'Angers en 1516, eût refusé la noblesse (que conférait cette charge) pour continuer la draperie, il n'y aurait certes rien eu d'étrange à voir des membres de cette famille — fût-ce les fils du roi des gueux — trouver moyen de se faire anoblir. Ce qui justifie entièrement le dire de Tahureau. (Cf. : A. de la Borderie, *Notes et éclaircissements aux Propos rustiques de Noël du Fail*, éd. 1878, p. 204.)

2. Ch. xiii.

3. P. 219.

4. Acte V, scène ii.

5. Liv. IV, ch. xx, p. 304.

envergure que ce grand capitaine de la gueuserie; néanmoins il a servi aux conteurs truandesques comme type parfait du bon et savant gueux. Noël du Fail — le seul conteur du xvi^e siècle qui ait souci du trait exact et de la couleur véritable — a fait un plaisant tableau, dans ses *Propos Rustiques*, de ce gueux populaire. Fils d'un bonhomme honnête, Thenot du Coing, Tailleboudin se flatte de son métier de gueux, qu'il a élu comme le plus lucratif et du meilleur revenu. Il a fait serment de garder inviolablement les statuts, « que feu de bonne mémoire Ragot, nostre antecesseur, ha tiré de beaucoup de bonnes coutumes, et avoit adjousté de son esprit¹ ». Observateur fin, il a compris que le métier de gueux est l'art de profiter du travail des autres.

Tailleboudin et Riflandouille sont les deux capitaines chargés par Pantagruel de diriger la résistance contre les Andouilles farouches².

Pierre Faifeu. — Une autre légende, non moins curieuse, est celle de Maître Pierre Faifeu.

M^e P. Faifeu ne fut pas un simple gueux. Fils de bourgeois, écolier de l'Université d'Angers, il semble possédé par le démon du mal. Il vole pour le plaisir du tour villonnesque. Passé maître dans toutes les malices et fourberies, il est d'une gaîté inlassable. Un jour, il se marie; peu après, sa gaîté s'en va, il ne découvre plus de tours nouveaux et meurt dans la mélancolie.

Pierre Faifeu n'est gueux que pour son bon plaisir, c'est la malice qui l'attire. Il appartient à cette grande famille des fourbes et fainéants, qui ont donné à la littérature de délicieux exemplaires du type, depuis Panurge, gourmands, hableurs, ribleurs, un peu paillards et mauvais garçons, jusqu'aux « truands au talon rouge », dont parle Gérard de Nerval.

B. Des Periers, le poète si mal récompensé de Marguerite de Navarre, signale « maistre Pierre Faifeu, capitaine

1. Noël du Fail, ouvrage cité, pp. 56 à 62.

2. Rabelais, ouvrage cité, liv. IV, ch. xxxii et xli.

de gueux, qui eut des bottes qui ne luy coustèrent rien¹... ». Il décrit Pierre Faifeu comme « un homme plein de bons mots et de bonnes intentions et qui ne faisoit pas grand mal » :

... Pour mettre, comme un homme habile,
Le bien d'autrui avec le sien,
Et vous laisser sans croix ni pile,
Maistre Pierre le faisoit bien.

Gaudichon. — Gaudichon² qui de « Silenus avec Bacchus fut le pupille », tout en s'inspirant de son maître Pantagruel, était hanté par le désir de « cognoistre que l'honorabiliffimissime manière de vivre des coquins : laquelle il avoit tant ouy priser à ceux qui avoient autrefois cogneu le bon compère Ragot à Paris ». Accompagné par son valet Songe-Creux, il s'en va vers la « Forest de Bière », où deux à trois mille gueux tenaient chapitre général. Gaudichon fut reçu dans la Confrérie de Gueux, avec « mille bonnets ostez, cinq cents reverences, cent bona diez ».

Ragot et ses compères n'évoquent-ils pas la bande des gueux du *Théâtre en liberté* et l'image de Maglia le plus capricieux des capitanos di baroni ?

Déformations littéraires.

XVII^e siècle. — La gueuserie sous le roi Soleil se présente sous un cliché familier : bonhomme misère comme bouffon de cour. On sait que les fêtes des Valois dégénéraient quelquefois en mascarades burlesques, où les courtisans figuraient en astrologues, charlatans, chevaliers de la petite Flambe, filous et coupeurs de bourse. Sous Louis XIII, on débitait des couplets en honneur des rôdeurs nocturnes³. La bouffonnerie des filous égaya la jeunesse de

1. B. Des Periers, *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, réimpr. par Jouaust, Paris, 1874, lib. des Bibliophiles (vol. I, nouv. XXIII, p. 114).

2. G. des Autels, *op. cit.*, ch. XIII.

3. Notons qu'au temps de Louis XIII et de l'enfance de Louis XIV, sous l'influence de la littérature du picaresque le personnage du picaresque réclame sa place.

Louis XIV. Au ballet de 1651, deux seigneurs, M. de Mortefontaine et le sieur Verbec, paraissaient en costume d'argotiers. Le succès fut sans pareil. Louis XIV voulut un défilé complet de la cour des miracles. « Le ballet royal de la nuit », par Benserade, qui fut dansé par Sa Majesté même, le 23 février 1653, sur le Théâtre du Petit-Bourbon¹, couronna ce désir :

Jamais, dit Sauval, les subites métamorphoses de ces impostures n'ont été plus heureusement représentées. Benserade nous y prépara par des vers assés galans. Les meilleurs Danseurs du Royaume figurèrent le Concierge et les Locataires de la Cour des Miracles, par une sérénade, et par des postures si plaisantes, que tous les spectateurs avouèrent que dans le balet il n'y avoit point de plus facétieuse entrée².

Mais la réalité n'est pas aussi souriante ni pour les gueux ni pour le roi. La cour des miracles déverse le vagabondage et le banditisme sur Paris effrayé. Lorsque les commissaires et sergents royaux s'y présentent, ils sont contraints de sortir sans rien faire, recevant des coups et des injures, ou disparaissent à jamais dans les basses fosses. Dulaure, dans son *Histoire de Paris*, rapporte, d'après les registres manuscrits du Parlement, le grand nombre d'arrêts contre les gueux, mesures toujours inefficaces. Boileau même s'en émeut :

Le bois, le plus funeste et le moins fréquenté,
Est, au prix de Paris, un lieu de sûreté,
Malheur donc à celui qu'une affaire imprévue
Engage un peu trop tard au détour d'une rue !
Bientôt quatre bandits lui serrant les côtés :
« La bourse !... » Il faut se rendre³...

Paris devient le siège du vagabondage. La grande ville offre, plus qu'une autre, de multiples ressources aux gens sans aveu, des possibilités de manœuvres surprenantes et

1. *Ballet Royal de la Nuit*, divisé en 4 parties ou 4 veilles et dansé par Sa Majesté le 23 février 1653. A Paris, chez Robert Ballard, 1653.

Dans le *Recueil des Ballets* par M. Benserade, des gravures donnent l'ensemble des décors pour ce ballet.

2. Sauval, *Antiquités de Paris*, I, 512. (Nous verrons que Hugo connut ces détails et jusqu'à quel point il les utilisa).

3. Boileau, *Satires*, VI : Les embarras de Paris (1660).

fructueuses. Les diverses institutions destinées à maintenir l'ordre public deviennent de plus en plus insuffisantes. Les agents inférieurs, trop faiblement rétribués, remplissent mollement leur devoir ; il arrive qu'ils vendent la liberté aux criminels qu'ils sont chargés d'arrêter. Certains officiers de police sont dans les meilleurs termes avec les officiers du royaume argotique. Cet état de choses déplorable ne peut durer, et la Déclaration de décembre 1660 donne aux officiers de police, pouvoir absolu sur les vagabonds et gens sans aveu. Au leitmotiv répété depuis saint Louis, de vider les lieux, l'ordonnance ajoute que gueux et gens oisifs « auront à se pourvoir de maîtres, de métiers ou autres emplois pour gagner leur vie, sous peine du fouet et de punition corporelle ». Il est fait défense aux taverniers et cabaretiers de donner à boire et à manger dans leurs cabarets après dix heures sonnées l'hiver. Enfin, on renouvelle les ordonnances de police pour « l'expulsion de ceux qui vendent le tabac, tiennent académie, brelans et jeux de hasard, mauvais lieux, etc., et dont la police appartient au Prévôt et à ses lieutenants ».

Quatre ans plus tard, les tableaux de Paris de Gui Patin sont également sombres. Les culs-de-sac parisiens n'ont rien changé et ont gardé entièrement leur caractère de cour des miracles. Partout désordre, confusion et arbitraire révoltant. « Jour et nuit, écrit-il, on vole et on tue ici, à l'entour de Paris ; on dit que ce sont des soldats du régiment des gardes et des mousquetaires. Nous sommes à la lie de tous les siècles. » Arrive le meurtre audacieux du lieutenant criminel même, meurtre que les registres de la paroisse Saint-Barthélemy mentionnent à la date du lundi 24 août 1663 : « Enterrement des corps de defuncts M. Tardieu, lieutenant-criminel, et de Marie Février, son épouse, assassinés en leur maison, isle du Palais ». La réponse aux malandrins se fait quelque peu attendre. L'édit de Décembre 1666¹ enjoint aux officiers de police d'arrêter tous les vagabonds, filous et gens sans aveu.

Il fallait un homme pour faire respecter ces ordon-

1. Delamare, *Traité de la police*, t. I, liv. I^{er}, titre VIII.

nances. Colbert présenta au roi le limousin Nicolas de la Reynie pour remplir la vacance de la charge du lieutenant civil Dreux d'Aubray. Le 29 mars 1667, La Reynie prêta serment et s'installa au Châtelet. Ses premiers efforts furent sans succès. Au mois d'août, en pleine solennité de l'Assomption, une bande de gueux avait choisi pour théâtre de ses exploits la Cathédrale de Paris. Le gazetier rimeur Robinet rend populaire l'aventure :

Tandis qu'on y chantoit l'office en haute game,
 Quelques-uns d'eux, étans à la vouëte montez,
 Jettèrent dans la Nef et parmi l'assemblée
 Trois ou quatre platras qu'ils avoient apportez...
 Or, dedans ce désordre, où l'un est décoëffé,
 Où l'autre a les côtes froissées,
 Où celui-ci du moins a quatre dents cassées,
 Et tel autre est même étouffé,
 Où celui-cy pert sa perruque
 Qui laisse à nud sa laide nuque,
 Cet autre enfin son beau rabat,
 Et telle dame aussi son mouchoir et ses perles :
 Pendant, dis-je, ce beau sabat,
 Le reste des Filous, qui sont tous de fins merles,
 Nettoyent les goussets, se chargent de butin,
 Et font une récolte, en un mot, des plus belles¹.

Puis La Reynie, entreprend de forcer les murs qui hébergent le grand Coësre et ses sujets. Il dirige lui-même des expéditions décisives contre la cour des miracles de la rue Neuve-Saint-Sauveur. Lutte épique ! Ce fut, sinon l'extirpation de la gueuserie, du moins la fin de la tolérance officielle envers les repaires des gueux.

Le coup mortel à la gueuserie, c'est le roi même qui le porte, et — fait étrange ! — par un acte de générosité. « Tout Paris, dit Sauval, changea de face : la plus grande partie des mendiants se retira dans les provinces ; les plus sages pensèrent à gagner leur vie sans la demander, et les plus infirmes se renfermèrent de leur propre mouvement. » Les 40.000 vagabonds et gens sans aveu furent réduits à 4.000 ou 5.000 en peu de temps.

1. Lettre à Madame du 20 août 1667.

Quelle était cette aumône si efficace que la générosité royale distribuait aux gueux?... Plusieurs maisons charitables, groupées sous le nom d'« Hôpital Général », fondées par édit du 27 avril 1656, ouvrirent leurs portes à deux battants aux pauvres gueux : le refuge de la Salpêtrière, l'Hôpital Scipion, la Savonnerie et le château de Bicêtre. C'étaient des asiles assez peu différents des prisons, il est vrai, puisqu'ils enfermaient, presque de force, les innombrables mendiants dont Paris était infesté. Ces maisons gardaient un caractère pénal de réclusion contrainte; Bicêtre comme la Salpêtrière avaient même leur maison de force. On sait que l'idée n'est pas nouvelle. Mais toutes les innovations de ce genre, soit simple procuration de travail, soit asile forcé dans des hôpitaux, bref toutes les tentatives de secourir par l'assistance gueux et mendiants, échouent devant leur résistance et hostilité. Le 7 mai 1656, quand les magistrats commencent leur « chasse-gueux », la plus grande partie des vagabonds disparaît. Il y a des poursuites acharnées, des archers aux trousses des estropiés, subitement guéris. Malheur à celui qui est pris, car le « passage à tabac » n'est pas loin !

Chacun le traisne comme un chien,
 Et je te jure qu'il n'est rien
 Que petit et grand ne luy fasse.
 L'un le frappe dessus la face,
 Et l'autre, sans regarder où,
 Luy décharge dessus le cou,
 Sur la teste et sur les espauls,
 De longues et fascheuses gaules ;
 L'autre, de colère vaincu,
 Luy donne du pied dans le c...¹.

De nouveaux édits et ordonnances poursuivent ceux qui ont réussi à s'échapper². Rien d'étonnant que la maison de Force de l'Hôpital et de la Salpêtrière soit pleine de « che-

1. Fr. Colletet, *Tracas de Paris*. — Cf. *Paris ridicule et burlesque au XVII^e siècle*, p. 323.

2. En 1669, on ordonnait à tous vagabonds de se retirer à deux lieues des forêts et, en cas qu'ils reparussent, les officiers des maîtrises pouvaient les faire arrêter et requérir contre eux la peine des galères (Tit. XXVII,

vaux de retour ». Le filet est très serré cette fois-ci. La récidive est prévue. A la date du 23 mars 1680, on lit dans les Archives; « Vagabonds repris pour la troisième fois, pendant tout le reste de leur vie, s'ils s'évadent, ils seront conduits au Châtelet pour, de là, servir aux galères à perpétuité. »

Il est à observer que pour la première fois, les gueux sont ainsi recrutés d'office, « par peine et contrainte », pour la marine du roi. Colbert, avec un parti pris de froide cruauté, pourvoit largement les chiourmes de ces malheureux. Cela s'explique : on tenait à faire un grand nombre de forçats. Ces peines sévères nous étonnent encore. La tradition brutale devait durer autant que la monarchie et reprendre à la Restauration. Hugo rapportera plusieurs exemples de misérables condamnés avec la dernière rigueur pour avoir volé un pain¹.

Peuchet² attire l'attention sur la déclaration du 25 juillet 1700 : pour exciter ceux qui ont quitté la vie fainéante, à s'occuper à des ouvrages de la campagne, *la loi exhorte les laboureurs et autres gens de la campagne de prêter aux vagabonds et mendiants la semence dont ils pourraient avoir besoin pour ensemençer lesdites terres, sur la récolte des-*

art. 33 et suiv.) L'édit du mois d'août 1671 et la déclaration du 7 janvier 1686 suivirent : « Seraient considérés comme vagabonds les individus qui allaient en pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle, à Notre-Dame de Lorette et autres lieux hors du royaume, sans une permission du roi, signée par un secrétaire d'État, et sur l'approbation de l'évêque diocésain ». La Déclaration du 28 janvier 1687 condamne en général vagabonds et mendiants, « savoir les hommes aux galères à perpétuité et les femmes au fouet, à la marque et au bannissement. » Enfin, la déclaration du 25 juillet 1700 contient le règlement définitif sur les mendiants et vagabonds et « enjoint à toutes personnes, tant hommes que femmes, âgés de 15 ans et au-dessus, valides et capables de gagner leur vie de travail et aux ouvrages dont ils peuvent être capables, et, en outre, elle enjoint à tous mendiants, fainéants, vagabonds, sans condition ni emploi, de sortir des villes et autres lieux où ils se trouveront, dans la quinzaine de cette déclaration et de se retirer incessamment, et par le plus droit chemin, dans les lieux de leur naissance. Défense leur est faite de s'attrouper en plus grand nombre que quatre, comme aussi de demeurer sur les grands chemins, et d'aller dans les fermes sous prétexte d'y demander l'aumône, à peine, à l'égard des hommes, d'être fustigés pour la première fois, et, pour la seconde, d'être condamnés aux galères pour cinq ans ».

1. Cf. L'histoire de Pierre Maurin, une des sources des *Misérables*. Voyez notre chap. : Le gueux au carrefour.

2. Peuchet, *Collection des lois et ordonnances*, 2^e série, t. II, p. 153.

quelles ils devaient avoir un privilège spécial, jusqu'à concurrence des avances faites ¹.

Malgré tout, dans un rapport adressé le 8 juillet 1703, le lieutenant de police d'Argenson nous apprend que les gens sans aveu ont toujours de la fantaisie :

Il s'étoit formé depuis un mois, écrit-il, une société de gueux, qui demandoient l'aumône à cheval en contrefaisant les officiers volés en chemin ou les plaideurs dévalisés. On m'en a indiqué cinq de cette espèce et, la semaine dernière, j'en ai fait arrêter deux dont l'exemple a obligé les autres à disparaître.

D'Argenson rapporte que les mendiants, arrêtés depuis le 20 jusqu'au 27 juin 1715, sont au nombre de 43, parmi lesquels 10 s'étaient fait une spécialité de gueuser au clair de lune ². On comprend que Pontchartrain, le contrôleur général, confonde, à un moment perdu, le tout et s'écrie joyeusement :

Si le roy sçavait la vie
Que font les gueux (*bis*)
Il vendroit casteaux et villes,
Vive le Roy! (*bis*)
Pour s'en aller avec eux.
Vivent les gueux!

Que fait la littérature de ces sujets mélancoliques de déchéance et de ces joyeusetés obscènes? Avec Rodrigue et Chimène, Andromaque et Britannicus, Tartuffe et le Misanthrope, la littérature semble alors vouée à la noblesse et à l'étiquette. Heureusement, en grande dame, elle a ses faiblesses, ses caprices.

Des innombrables gueuseries espagnoles du xvi^e siècle

1. L'article 2 de cette ordonnance porte « Défendons à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, à peine de cinquante livres d'amende applicable aux Hôpitaux généraux des lieux, de donner après ledit temps (quinze jours) aucune chose auxdits mendiants, soit dans les églises, dans les rues ou aux portes, sans préjudice des aumônes qui se font aux pauvres honteux ou ailleurs... » (Peuchet, collection citée, t. II.)

2. Notes de René d'Argenson, lieutenant général de Police (Paris, 1866, dans la *Collection des Petits Mémoires inédits*, p. p. L. Larchey et E. Mabillet) p. 48. *Rapports inédits de d'Argenson*, p. p. C. Cottin, p. 39 et 104.

à la suite de *Lazarille de Tormès* paru en 1554 naissent les héros picaresques, gueux, mi-comédiens, mi-coquins, en leurs guenilles de théâtre. Ils s'introduisent aussi bien et aussi vite dans les tripots que dans les cuisines, et forcent la porte des prisons. Ils exploitent toutes les bassesses facétieuses des mendiants napolitains. Ils ont le ventre dans les talons, comme Guzman d'Alfarache et ils se piquent de courage comme les bandits de Valence. Ils possèdent l'insolence des grands gueux d'Aragon qui nous a valu chez Hugo « César de Bazan ». Les édits du roi glissent sur leur bonne humeur ; ils ne se font chasser que pour mieux revenir. Un écrivain se rappelle les tours de jongleurs : Scarron écrit son *Roman comique*.

Le poète crotté est un autre exemple savoureux. Il porte, il est vrai, un nom connu et honorable par sa naissance : François Colletet, fils de Guillaume Colletet, membre de l'Académie et un des écrivains dont Richelieu se servit. François Colletet ne vit pas aux dépens de dame Mendicité, il se résigne à des pèlerinages de cuisine en cuisine, comme les « parasites » des anciens qui savaient faire maigre chère ou hombance selon la maison qu'ils honoraient de leur visite.

Plus tragique que le burlesque cul-de-jatte et le goulou Colletet est celui qui incarne la gueuserie du xvii^e siècle : Claude le Petit. C'est un vrai poète de la vie libre qui finit, hélas, sur le bûcher.

XVIII^e siècle. — Sous Louis XV, une Déclaration du 8 janvier 1719 prescrit, contre les vagabonds, une peine jusqu'alors non appliquée en France à leur égard. *Il fut ordonné d'envoyer aux colonies, pour y servir comme engagés et travailler à la culture des terres ou autres ouvrages, les vagabonds, les mendiants valides, les bannis en état de rupture de ban, et les condamnés aux galères, après expiration de leur peine.* Cette mesure fut confirmée par l'ordonnance du 11 mars 1720. On a dit que Law, le célèbre financier, avait conseillé au Régent une rafle des vagabonds pour peupler les établissements du Mississipi¹.

1. *Mémoires* de Duclos (t. II) et *Mémoires* de Saint-Simon.

Cela donna lieu à de nombreux et criants abus¹. *Sous prétexte de saisir des vagabonds*, pour les envoyer en Amérique, on enleva *une quantité d'honnêtes artisans, des fils de bourgeois*, que les archers tinrent en chartre privée, dans l'espoir de leur vendre leur liberté et d'en tirer de fortes rançons. Quelques-uns des malheureux qui furent arrêtés alors, moururent de besoin dans les lieux où on les avait ainsi enfermés. Le peuple indigné se révolta, battit, tua même quelques archers, et fit rapporter les ordonnances.

Une Déclaration donnée à Chantilly, le 18 juillet 1724, enjoignit aux mendiants et vagabonds, tant hommes que femmes, valides et capables de gagner leur vie par le travail, de se mettre en condition, sous quinzaine, ou de prendre un emploi qui leur assurât des moyens de subsister. Pour ôter toute excuse aux mendiants valides, qui auraient voulu justifier leur fainéantise et leur mendicité sous le prétexte qu'ils n'avaient pas de travail, des hôpitaux leur furent ouverts ; on leur offrit la subsistance et l'entretien, à condition de travailler comme engagés. Distribués en compagnies de vingt hommes chacune, ces engagés, sous le commandement d'un sergent, devaient être conduits tous les jours à l'ouvrage et être employés aux travaux des ponts et chaussées et autres, jugés convenables. Ils ne pouvaient s'absenter sans la permission du sergent. Leurs journées étaient payées entre ses mains, au profit de l'hôpital, sur la base convenue avec les directeurs. Ils devaient recevoir toutes les semaines une gratification d'au moins un sixième du montant de leurs journées, et même un peu plus forte s'ils s'étaient bien acquittés de leur travail. On leur permettait de s'enrôler dans les régiments.

Les récidivistes devaient être condamnés à trois mois de prison au moins et, en outre, marqués, à leur élargissement, d'un M au bras ; enfin, s'ils étaient arrêtés une troisième fois, la peine était de cinq ans de galères au moins pour les hommes valides et, pour les femmes, d'être enfermées dans les hôpitaux généraux, à l'arbitraire du juge, même à per-

1. Voir Ordonnance du 3 mai 1720, rapportée par Peuchet, t. III, p. 48.

pétuité s'il y avait lieu, et sans que la peine pût être moindre que de cinq années.

Ainsi le XVIII^e siècle porte des coups mortels à la gueuserie. La grande cour des miracles disparaît définitivement. « Mais qu'on consulte les testamens de mort des Cartouche, des Rafia et de leurs complices », dit l'Abbé de Malvaux, « on verra que la seule étiquette à laquelle ils se jugent et se reconnoissent, sans jamais s'y méprendre, est celle d'une mendicité oisive et errante¹ ».

Depuis que La Reynie avait allumé les lanternes de Paris, la gueuserie s'était disséminée, se groupant parfois autour de quelques maîtres larrons qui, en dépit d'édits et d'ordonnances, continuaient leurs exploits. Ils gardaient l'ancienne coutume des gueux, la hardiesse de leur friponnerie, mais leur procédé était devenu plus facétieux.

Une poussée philanthropique qui « se refusait à voir dans un mendiant un délinquant », sans rien adoucir, semble rendre plus justes les sanctions. Turgot et Trudaine suivirent l'initiative de Loménie de Brienne. L'archevêque de Toulouse écrit, dans le Mémoire qu'il rédigea à la demande de Turgot :

Il ne faut pas croire que la Loi puisse proscrire tout ce qui est mauvais ou dangereux ; pour que ses défenses soient justes, il faut que l'ordre public soit troublé. Si l'action n'est que vicieuse, elle n'est pas de son ressort ; il faut qu'elle soit en quelque sorte criminelle, sans cela la loi excède son pouvoir et l'expérience apprend que, lorsqu'elle l'excède, elle est sans effet. Jamais une loi trop rigoureuse n'est constamment exécutée. C'est sur ces principes qu'il faut juger ce que la loi peut par rapport aux mendiants².

Ces mesures de clémence furent malheureuses. Louis XVI constate leur insuccès :

La dernière fois que je me suis promené à pied j'ai été vivement affligé, Monsieur, de la grande quantité de mendiants, dont les rues de Paris et de Versailles sont remplies, nonobstant les

1. Abbé de Malvaux, *Les moyens de détruire la mendicité en France, en rendant les mendiants utiles à l'État sans les rendre malheureux*. Châlons-sur-Marne, 1780, p. 45.

2. C. Paultre, *De la répression de la mendicité...*, p. 557.

mesures que j'ai ordonnées depuis plusieurs années, à l'effet de faire cesser cette plaie. Demandez au lieutenant général de police et à l'intendant de Paris des mémoires, tant sur l'établissement des ateliers de charité établis pour les pauvres valides, que sur les secours à fournir aux paroisses et aux hôpitaux pour les faire travailler et pour faciliter en même temps l'admission des infirmes. Je veux savoir comment il est pourvu à l'entretien de ces établissements. *La création de nouveaux impôts me répugne : où seroit le bienfait pour le peuple, s'il y trouvoit une charge nouvelle?*¹.

Le gueux se présente aussi sous un autre aspect dans les Lettres. Ce guetteur, ce maraud, est guetté à son tour — par l'esprit. S'il échappe à la faim, s'il conquiert l'aumône, c'est grâce à une sorte de philosophie insouciance et malicieuse, qu'il tient plutôt du saltimbanque que de la cour des miracles.

A côté des nombreux Cartouche de théâtre², Marivaux donne un chef-d'œuvre romancé « *L'Indigent philosophe* » « Vive la pauvreté, mon camarade! les gueux sont les enfants gâtés de la nature », s'écrie-t-il, pauvre à peindre, avec son habit en loques et le reste de son équipage à l'ave-nant... Il sait se regarder comme on regarde un tableau, ce gueux fait d'esprit et de finesse : « Je voyais bien, à ma physionomie, que j'avais dû me ruiner. » Il est de bonne famille ; son père, musicien fort habile et fort grand ivrogne, n'est-il pas un aïeul oublié du « neveu de Rameau » et surtout d'Ursus de Hugo?

Cette biographie en feuilles volantes de *L'Indigent philosophe* est intéressante par un autre côté encore. C'est le premier plaidoyer littéraire en faveur des déshérités. Il annonce déjà les théories de Rousseau : « La nature est une bonne mère ; quand la fortune abandonne ses enfants, elle ne les abandonne pas, elle ! » Sociable et bon, dégoûté de la noblesse, Marivaux se porte tout naturellement vers ceux qui souffrent ou qui sont victimes de l'injustice sociale³. Marivaux attaque violem-

1. Lettre, datée du 8 juin 1777, au ministre Amelot, reproduite dans *Louis XVI et sa cour*, par A. Renée, p. 255.

2. Le Grand, *Cartouche ou Les Voleurs* (repr. le 21 octobre 1721 au Théâtre Français).

Cf. Nicolas Ragot, dit Granval, *Le Vice puni ou Cartouche* (1725), poème.

3. Cf. *Le spectateur français* et *l'Île des Esclaves*.

ment les puissants du monde, ces hommes qu'on prendrait pour « une mine du Pérou » : « Otez cet habit qui insulte à leur misère et qui n'a ni faim ni soif... Retirez-vous. Je ne suis point un barbare ; je vois des gens qui souffrent ; je vois le bien que vous pourriez leur faire, et votre vue m'afflige¹... » Il jette l'anathème au riche et s'élève au plaidoyer de « la pitié généreuse ». Le véritable « honnête homme » est « l'homme pitoyable », ne cesse-t-il de répéter. La conscience des injustices sociales révolte Marivaux : « Je voudrais rendre les hommes plus justes et plus humains². » L'auteur du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, gentilhomme du siècle poli, a des mots et des idées qui, par leur côté social, préparent déjà les temps romantiques.

Le premier roman picaresque français, Lesage nous le donne en 1732. Cet honnête homme, à la probité rare, proverbiale, avait un étrange penchant pour les personnages canailles, qu'il reproduit avec une poignante réalité et dans un sentiment de si profonde amertume qu'ils ont résisté au temps. *Guzman d'Alfarache* fait renaître l'époque florissante de la gueuserie.

Thomas Corneille avait repris le Guzman espagnol, mais il en avait fait un valet de la famille de Plaute. Rien n'était resté de son vrai pittoresque, de sa nature même de bélièvre. Lesage rend à Guzman son caractère et sa terre natale. C'est le même vaurien de l'Espagne fainéante, c'est le gueux par penchant, par amour du métier, véritable gueux de vocation. Autour de cette plante sauvage de la terre ibérienne, évolue toute la gueuserie d'Espagne et d'Italie ; les haillons dansent, grotesques et colorés. La résurrection de Guzman est une date dans la littérature picaresque. Ce roman peut se résumer ainsi : « La vie d'un gueux est un morceau sans os, un enchaînement de plaisirs, un emploi exempt de chagrins. Que mes parents étaient insensés de se donner de peines pour vivre misérablement³ ! »

1. Marivaux, *L'indigent philosophe* (1728), 5^e feuille.

2. Éloge historique de Marivaux, p. 35. Sur la pitié sociale dans *Le Spectateur français*, cf. Lanson : *Nivelle de la Chaussée*, p. 228-229.

3. Lesage, *Histoire de Guzman d'Alfarache*, t. 1, Paris, Ganeau, 1732, pp. 234-235, ch. xi.

A travers maintes métamorphoses, Guzman n'a pas réussi à se ranger à côté de Scapin. Pourtant, de tous les valets de la comédie du XVIII^e siècle, Guzman est peut-être le plus inquiétant : il y a du Frontin et du Turcaret en lui. Il est curieux de noter que Victor Hugo, en marge de son manuscrit, parmi d'autres noms, a désigné, sous le nom de Guzman, celui qui devait finalement s'appeler *Hernani*.

Une autre filiation est ici à signaler à propos de Guzman transformé en valet. Elle précise l'arbre généalogique d'Arlequin depuis la transformation du loqueteux en valet fourbe : Trivelino, porteur de guenilles devient Harlequino — Arlequin. « Le costume d'Arlequin, ajoute M. P. L. Duchartre¹, me paraît être celui, stylisé et ironisé, du loqueteux. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les loques deviennent des triangles de plusieurs couleurs. »

Marivaux ne fut pas le seul des maîtres de la sensibilité qui s'intéressât au gueux. Diderot, dans un chef-d'œuvre dialogué, a voulu présenter un bohème, connu du « Tout Paris » d'alors, qui se disait fièrement gueux : *Le Neveu de Rameau*. Le neveu de Rameau est, comme son père, spirituel, philosophe. L'œil ardent, le front haut, ridé, le nez saillant, la bouche bien faite; effronté et sage comme Diogène, voilà son portrait :

Quelquefois il est maigre et hâve comme un malade au dernier degré de la consommation ; on compterait ses dents à travers ses joues, on dirait qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône ; demain poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme²...

Ce type singulier était réel. Dans son *Tableau de Paris*,

1. Duchartre, *La Comédie italienne*, Paris, Libr. de France (nouvelle édition), 1925, p. 126.

2. Diderot, *Le Neveu de Rameau* (1765).

Sébastien Mercier montre ce neveu du grand compositeur français absolument tel que Diderot le présente. Sorte d'homme de génie avorté, doué des plus rares aptitudes, profond théoricien en musique, abruti par sa vie de gueuserie et d'aventure et se plaisant à étaler, avec cynisme, le fond de sa pensée. « Il n'y a pas jusqu'à sa physionomie », dit plus tard Jules Janin, hanté aussi par ce personnage énigmatique, mi-gueux, mi-génie, « jusqu'à sa mise débraillée, ses gestes pittoresques et incohérents, que Mercier ne nous ait dépeints, et tels ils se trouvent dans Diderot, avec le relief propre de son récit ».

C'est surtout dans les ouvrages de Restif de la Bretonne que se rencontrent les gueux proprements dits; même les galetas des pauvres, ancêtres de la mansarde romantique, sont comme pénétrés d'une atmosphère de gueuserie. *Les Nuits de Paris* débordent de misère crapuleuse. Des portraits répugnants se suivent. Une pauvre femme avec ses enfants, l'un dans ses bras, encore au maillot, les trois autres accrochés à son tablier, plongés dans la souffrance et la plus horrible misère, ressemble plutôt à une marâtre qu'à une mère. « J'avais ouï dire qu'il y a des femmes qui louent des enfants pour mendier. Je soupçonnai celle-ci¹ », dit Restif. Plus loin, il nous fait faire connaissance avec un misérable malade d'une hydropisie de poitrine. « C'était un fils de bonne famille de province qui s'était marié par inclination² », dit-il âprement. Puis, il parle de la populace qui fréquente les cabarets pour célébrer la soirée du mardi-gras et dont la rencontre n'est pas plus recommandable aux honnêtes gens que celle du gueux médiéval :

Il y avait des crocheteurs, des Auvergnats établis, des marchandes de fruits du Pont-Neuf, avec leurs hommes et leurs enfans, quelques-uns des principaux décrotteurs, des commissaires de porte, et le reste. Tout ce peuple était laid, grossier, haïssable, à tous les points de vue, mais c'était à raison de sa misère³.

1. Restif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, t. IV, p. 1728.

2. *Ibid.*, t. IV, p. 1730.

3. *Ibid.*, t. IV, p. 1906.

Un pauvre diable en guenilles, secouru par une brave limonadière, se confesse à elle ainsi :

Je suis fils d'un chef de manufacture, lui raconte-t-il. Mon père a été trompé, volé ; ses créanciers l'ont attaqué, il a fui : chose inconcevable : on m'a pris, moi, encore mineur, et l'on m'a mis en prison à sa place !... Un arrêt m'a rendu ma liberté ce matin... et vous m'avez vu ¹.

Chez Restif, il y a des hommes vivant dans l'ordure ² et il y a des hommes qu'on exécute aux flambeaux ³ ; il y a toujours, et surtout, dégoût et misère.

Le xix^e siècle donne le coup de grâce aux survivants du royaume d'Argot. « Le trône du Grand Coësre s'est effondré et la Révolution française, en confondant les classes et les castes, allait achever de détruire les derniers restes de leur autonomie. »

La Révolution a créé encore un troisième état d'indigence générale, semblable à celui d'après les guerres de Cent Ans et les guerres religieuses. La charité administrative n'a rien pu y changer. Les misérables se confondent à nouveau avec les larrons. Pauvre gueux qui n'est pas toujours gueux pauvre ! Il y a le gueux qui n'est pas pauvre, il y a le pauvre qui n'est pas gueux, et, il y a l'homme qui n'est ni pauvre, ni gueux et qui devient gueux, c'est l'ancien bagnard libéré. Porteur du fameux « passe-port jaune », il reste un homme traqué et, malgré ses efforts, il est en marge de la société. Hugo nous fera vivre cet enfer moderne. Et pourtant jamais il n'y avait eu si grande différence entre le moderne Clopin Trouillefou, qui invite à sa noce tous les pitres de Paris, qui achète sa charge de mendiant à bons deniers comptants, et Jacques Bonhomme, en guenilles, sans travail, sans pain, qui traîne sa misère comme une blesure, par le froid, par la faim et la maladie. Il se meut dans son ombre quelque chose de grand et d'inconnu : l'avenir, cet avenir qui sera compromis à nouveau en 1914.

Si la vie est mauvaise pour le gueux du xix^e siècle, les

1. Restif, *Nuits de Paris*, t. V, p. 2174.

2. *Ibid.*, t. V, p. 2392.

3. *Ibid.*, t. VI, p. 2743.

Lettres le vengent. C'est l'apothéose du pauvre hère. Depuis la « sainte canaille » de Hugo jusqu'à la « sainte bohème » de Nerval, les « Fracasses » de Gautier, les « Chiffonniers » de Baudelaire, les « Réfractaires » de Pétrus Borel, hors la-loi, ratés, déclassés, mendiants et pauvres gueux, « les enfants perdus » trouvent des compensations.

Sur cette terre promise qui s'appelle le Romantisme, de nouvelles valeurs spirituelles ont toutes chances de vivre : le gueux reste bien littéraire, non seulement comme souvenir du moyen âge, mais encore comme création romantique.

CHAPITRE III

LE FRIAUCHE¹

Préliminaires.

COMMENT HUGO FUT AMENÉ SUR LA ROUTE DES GUEUX. — Eveil de la Pitié.
Bug Jargal. — Han d'Islande.

L'HOMME EN MARCHÉ VERS LES IDÉES NOUVELLES.

Le Friauche.

UNE PAGE DANS UN ROMAN. — Sources accessoires. — Sources véritables :
Vision personnelle. — Éléments de la composition. — Le décor. — La
rencontre. — Le récit.

PRÉLUDE D'AVENIR. — L'abolition de la peine de mort. — L'espoir dans
le progrès.

PRÉLIMINAIRES

Comment Hugo fut amené sur la route des gueux.

C'est en très grande profondeur qu'il faut chercher les idées de Hugo sur le gueux. Le poète a fait ressortir avec toute sa puissance d'artiste le problème de cet être en marge de la vie, non seulement marqué par le fer rouge, mais aussi déchu dans son humanité. Les fantaisies joyeuses qui commencent à se manifester en ses années de jeunesse², ces esquisses de Maglia, gueux au geste exubérant et au mot imprévu, deviennent dans sa production littéraire une préoccupation. Dans l'arrière-plan des rimes joyeuses se dessinent d'humbles silhouettes ; vision du pauvre, du misérable, du gueux, vision de misère morale et matérielle, images d'horreur, affres de l'injustice, frissons de la mort.

1. *Friauche* : Condamné à mort qui s'est pourvu en cassation (Argot des voleurs). A. Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, 1889, 1 vol. in-16, p. 201.

2. Réunis dans *Plans et Projets*, certains feuillets datent de 1825.

Le type du gueux représente alors une recherche, un souci qui tenaille, une idée fixe qui poursuit le poète. Hugo sera fasciné par le tragique de cette pauvre existence.

Le bas-fond n'est pas un fond de théâtre, ni un décor de théâtre ; ce n'est pas seulement un sujet de lyrisme, le bas-fond existe ; c'est de la boue humaine. Son âcreté, ses turpitudes sont vraies ; c'est de la matière vivante et douloureuse. Hugo a deviné l'élément d'humanité dans la populace loqueteuse ; c'est elle qui traduira ce qu'il y a de plus sensible, de plus émouvant dans son œuvre. Il ne cessera de proclamer la grandeur de ce qu'il y a de plus infime :

Les êtres qui rôdent en dehors de tout, attendant une occasion ; bohèmes, gens sans aveu, vagabonds de carrefours, ceux qui dorment la nuit dans le désert d'une maison sans autre toit que les froides nuées du ciel, ceux qui demandent chaque jour leur pain au hasard et non au travail, les inconnus de la misère et du néant, les bras nus, les pieds nus¹.....

Figures inoubliables, images frappantes de la « vie généreuse » et libre, Hugo s'en est ému, depuis le Friauche jusqu'à Glapieu.

Éveil de la Pitié. — Il peut paraître étrange qu'un nègre tel que Bug Jargal ou un monstre comme Han d'Islande soient les types qui ont amené Hugo progressivement mais fatalement au problème des existences en marge de la vie normale. Pour bien s'en rendre compte, il faut reconstituer les éléments qui ont formé ces deux sujets. Les origines d'une idée ne sont compréhensibles que par approximations ; elles ne donnent pas la lumière, mais elles la reflètent. C'est là notre but.

Dans l'imprécision de la matière des œuvres de jeunesse, le premier élément qu'on puisse concrétiser est un sentiment qui, dès ce moment-là, s'affirme avec évidence. Il sera même le mobile qui déclenchera tout le mécanisme des études psychologiques et sociales de Hugo, depuis la brute-

1. V. Hugo, *Les Misérables*, IV^e partie, liv. X, ch. 1 : La surface de la question.

foule jusqu'à l'ange-élite¹. Ce sentiment initial et toujours persistant est la pitié.

Ce sentiment de la pitié n'est pas un bien propre à Hugo. Il se trouve dans l'atmosphère de son temps, dans le mouvement des esprits, dans un fonds commun de sensibilité qui date de Rousseau. Le Romantisme fut avant tout un renouvellement de la sensibilité humaine. L'homme sensible connaît la pitié.

*Bug-Jargal*² est l'exemple de cette pitié à laquelle se mélange de l'exotisme. Si *Bug-Jargal* est un roman tardif de la littérature négrophile, il importe pour nous, parce qu'il est aussi le roman d'un opprimé. Le nègre, méprisé et maltraité, ouvre tout le premier le cycle des misérables ; il est l'esclave. Le problème de l'injustice qui trouvera plus tard dans le poète un défenseur inlassable, est déjà posé dans ce roman ; la rapacité d'une société mal organisée est ramenée à sa formule la plus primitive : l'exploitation du plus faible. Le problème du possédant et du non-possédant est amorcé et même le problème de celui qui est dénué de tout, qui lutte pour le seul bien qui lui reste : la liberté³. Le gueux n'est-il pas parmi ceux-là ?

En 1820, le jeune poète se plaît à peindre ce qu'il appellera plus tard « la grimace de l'homme en présence de la face de Dieu⁴ ». Les ténèbres disparues, il restera ce grand et profond sentiment pour les faibles qui donnera une âme

1. L'expression est de P. Berret, *La philosophie de Victor Hugo*, Paris, Paulin et C^{ie}, 1910, p. 25.

2. Le premier *Bug Jargal* fait partie d'une série de récits : *Contes sous la tente*, que Hugo n'a jamais terminés. Pendant les années de la Révolution plusieurs officiers français cherchent à tromper la longueur des nuits de bivouac par des récits d'aventures. Cette sorte d'ébauche de roman-feuilleton peut très bien avoir germé le soir du récit de « Jean l'Ours ». (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, XXII, Jean l'Ours). L'action de *Bug Jargal* se joue sur le fond tragique de l'émeute des Noirs à Saint-Domingue ; plus tard, on retrouvera encore dans *Choses vues* la description de la révolte.

3 Il reste à remarquer que Hugo a écrit à nouveau son conte six ans après. On sait que la réédition, quoique infiniment plus travaillée, fut moins heureuse que l'esquisse. Le deuxième *Bug Jargal* est une reprise littéraire et n'apporte à notre sujet aucun élément, ni comme fonds d'idées, ni comme élargissement.

4. V. Hugo, *Choses vues*, III : Vision du réel, II : Le pillage. Révolte de Saint-Domingue.

aux types les plus fictifs de l'œuvre de Hugo. En 1820, Hugo ne sait pas encore doser deux éléments dramatiques : la terreur et la pitié. C'est la terreur qui l'emporte, qui prime tout. Plus tard, la synthèse se fera toute seule ; les deux éléments s'uniront dans *Han d'Islande*. *Le dernier Jour d'un Condamné* fera triompher la pitié sur la terreur.

Han d'Islande. — En l'année 1821, Hugo commence un autre roman : *Han d'Islande*. Jouant sur la même sensibilité, il est influencé par un autre courant, l'élément frénétique.

Rappelons ici que la vague « frénétique » fut accueillie avec enthousiasme en France. Les esprits y étaient préparés. La génération qui venait d'écrire la page la plus extraordinaire de son histoire, se trouvait en état de fièvre et de convulsion. Tout aliment cérébral sain fut rejeté avec violence ; les esprits étaient malades. Ainsi vivait-on dans ce nouveau genre de fantastique, dépravé et monstrueux, plutôt qu'on ne le découvrait. Karl Moor de Schiller, le Corsaire de Byron, Jean Shogar, ne sont-ils pas, malgré leurs caractères particuliers, d'une seule et grande famille ? Le genre sombre conquiert donc sa place, parce que la jeunesse tourmentée le réclamait inconsciemment.

Mais cette littérature aujourd'hui méprisée a fait plus qu'intéresser son époque : elle a contribué à la libération de l'âme romantique et l'a orientée vers le pays de rêve. Les plus pures, les plus belles pages romantiques n'auraient peut-être pas existé sans ce passage des esprits à travers le « charme horrible ». Des hommes comme Scott et Byron n'ont pas seulement lu, mais goûté des romans, comme *Le Château d'Otrante*¹, *Les mystères d'Udolphe*² ou *Le Moine*³. Hugo s'en inspire et publie *Han d'Islande* en février 1823, avec un énorme succès.

Han d'Islande est un monstre à la mode du jour, comme le Brigand Hatteraich⁴ ou le Sanglier des Ardennes⁵. Mais

1. Horace Walpole, 1764.

2. Anne Radcliffe, 1794.

3. Matthew Gregory Levis, 1795.

4. Walter Scott, *Guy Mannering* ou *L'Astrologue*, 1815.

5. Walter Scott, *Quentin Durward*, 1823.

ne trouve-t-on pas des pensées compatissantes envers les malheureux? Quel étrange choix des épigraphes! Hugo les sème, lumineuses de tendresse universelle, dans ce roman « d'un jeune homme... d'un très jeune homme¹ ».

Sa pitié se réveille en face de l'atrocité de la mort. La loi fait planer cette mort sur une tête humaine, une tête de monstre, il est vrai, mais le poète trouve des mots émouvants :

Cet être, plein de force et de santé, s'écrie-t-il, qui se meut, qui respire, qui vit et qui, dans un moment, cessera de se mouvoir, de respirer, de vivre, environné d'êtres pareils à lui... de malheureux... courbé à la fois sous une puissance matérielle et sous un pouvoir invisible, cette vie que la société n'a pu donner et qu'elle prend avec appareil, toute cette cérémonie imposante du meurtre judiciaire².

Ces mots reviendront dans les plaidoyers futurs sur l'abolition de la peine de mort.

Il est intéressant de constater que les deux courants qui ont successivement inspiré les deux premières œuvres de Hugo, le roman négrophile et le roman frénétique, se sont presque joints chez d'autres auteurs. Rappelons que les généreux nègres, qui jouaient le rôle de martyrs ou de héros sous le régime des « philosophes », se virent transformés en monstres dès le Premier Empire³.

L'homme en marche vers des idées nouvelles.

Le premier *Bug-Jargal* montre un Hugo que nous ne reverrons plus jamais : le froid narrateur. Hugo ne fut peut-être pas aussi insensible que le laisserait supposer sa jeunesse. On pourrait dire que le côté de sécheresse du récit est justement une preuve de la sensibilité refoulée de l'adolescent. Tout embaumé encore du parfum des Feuillantines, grisé « d'amour, de vertu et de jeunesse⁴ », ce jeune homme

1. V. Hugo, *Han d'Islande*, Préface.

2. V. Hugo, *Han d'Islande*, p. 320.

3. Traversay, *Les amours de Zémédare et Carina et description de l'île de la Martinique*, Paris, Gignet et Michaud, 1806, 2 vol. in-12. — Eugène Sue, *Atar Gull*, Paris, Renduel, 1831.

4. « Je n'ai point de génie, je n'ai point de talent, mais j'ai plus de bonheur que tous les hommes. » (Lettre à la fiancée du 23 février 1822).

à la mode, qui connaît déjà le succès des poésies de circonstance, ne serait-il pas enclin à la pitié? Comment le savoir?

Tout le monde connaît l'idylle exquise que l'auteur a placée dans *Les Misérables*. L'amour de Cosette et de Marius, égoïste comme toutes les amours et perdu dans le Paris misérable, s'illumine par la tendresse humaine de Jean Valjean. Cet amour, on le sait, est le roman vécu du poète. Les lettres à la fiancée, publiées plus tard par Paul Meurice, en font témoignage. On ne lit pas ces pages sans émotion. L'énigmatique et troublante image de la douleur plane sur ces promesses d'amour et de gloire¹ échangées sous les frais ombrages des Feuillantines.

A cette époque se place aussi la folie d'Eugène, le jour même du mariage de Victor, drame intime, navrant dans son tragique. La mort de sa mère avait précédé de peu. On sait le rôle que cette noble femme a joué dans la vie de Hugo. L'amour et le malheur, ne sont-ils pas les plus grands initiateurs dans l'ordre de la pitié?

Pauvreté. — L'éveil de la pitié chez Hugo a encore une autre raison.

On a pris l'habitude d'envisager les Romantiques, tantôt en grands seigneurs comme Châteaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo, tantôt en gens de la Bohème comme Nerval ou les Jeune-France. Hugo connut la misère, assez pour la craindre. On n'a peut-être pas suffisamment insisté sur cette jeunesse laborieuse de Victor Hugo, qui se nourrit surtout d'espoir. Cette gêne, le poète n'a pu l'oublier; le souvenir qu'il en a gardé se traduira encore par certains accents amers dans le livre de Marius des *Misérables*.

Quoi de plus touchant que la confession sur les « rimes utiles », le prix en argent décerné à ses premiers vers par l'Académie des Jeux Floraux? Lutte et privations, voilà l'entrée de Victor Hugo dans la vie².

1. Adèle, c'est toi qui es cause de ma folie, c'est toi aussi qui en es le remède. » (Lettre à la fiancée du 23 juillet 1822).

2. « Après avoir été riche dans son enfance, il est devenu pauvre dans sa jeunesse; il a habité des palais de passage; à présent il est presque dans un grenier... Chute, ruine, pauvreté. » (*Depuis l'exil*, Mes fils, 1874).

Cette gêne n'est elle pour rien dans les divers courants qui déterminèrent la sympathie de Hugo pour ceux qui souffrent? En 1818, il est à la fois trop près de la vie et trop loin encore; mais il ne peut être indifférent à la cause généreuse pour laquelle ici et là, on commence à s'intéresser sous la Restauration!

Après *Han d'Islande*, Hugo, occupé par ses Odes, par ses articles de *La Muse Française*, ne se détache pas encore de la littérature fantastique. La vie, malgré tous les incidents, n'a pas eu encore suffisamment prise sur lui. L'enfer dantesque est plus près de lui que l'enfer humain. Que connaît-il de la réalité? Les rêves et les désespoirs d'un jeune poète qui lutte avec son génie.

En 1829, Hugo est en pleine gloire. Il a vingt-sept ans. Il a beaucoup produit. L'année 1829 est une année importante pour lui, une des années dont il aime le souvenir. C'est l'année des *Orientales*, de *Marion Delorme*, d'*Hernani*. Paris est à ses pieds. Il n'est pas le prince des poètes, il est le chef du mouvement romantique : « Il semble qu'un rayon intérieur, un pâle éclair se brise, se reflète et joue sur les contours de ce front immense et de cette noble et grave figure ¹. » Sainte-Beuve lui envoie son livre sur Ronsard avec une dédicace pleine d'encens ², et, dans un sonnet à son intention, il exprime l'enthousiasme du Cénacle ³.

Fatigué des « Muses rêveuses d'Ossian ⁴ », il s'est formé, dans son imagination, un modèle idéal du poète. « Il n'en est peut-être pas un de vous qui comprenne ce que c'est qu'un poète », dit-il, en s'adressant à ses contemporains :

Le rencontrera-t-on dans vos palais? Le trouvera-t-on dans vos retraites? Et d'abord, pour ce qui regarde l'âme du poète, la première condition n'est-elle pas, comme l'a dit une bouche éloquente, de n'avoir jamais calculé le prix d'une bassesse ou le

1. Cf. Biré, *Hugo avant 1830*, Paris, 1883, p. 477 (allusion à la lithographie d'Achille Deveria).

2. « Au plus grand inventeur lyrique que la poésie française ait eu depuis Ronsard — le très humble commentateur de Ronsard. »

3. Nous sommes devant vous comme un roseau qui plie.
Votre souffle, en passant, pourrait nous renverser.

4. Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées*, Journal d'un jeune Jacobite (sur un poète apparu en 1820).

salaire d'un mensonge? Poètes de mon siècle, cet homme-là se voit-il parmi vous? Est-il dans vos rangs l'homme qui possède l'*os magna sonaturum*, la bouche capable de dire de grandes choses, la *ferrea vox*, la voix de fer¹?

Ce qui fera retentir cette voix de fer sera la Révolution de Juillet qui, « brusquement, interrompt le concert poétique² ». Étonnée, l'École romantique sort de sa première phase spiritualiste et rêveuse, se libère du joug de la domination étrangère, du goût des oripeaux macabres; elle ouvre les yeux à la réalité.

Quelle idée passionnera définitivement Hugo? Dans quelle direction va-t-il s'engager?

LE FRIAUCHE³

Une page dans un roman.

De ce sentiment de la réalité, — contraste le plus brutal et le plus dramatique avec la rêverie noble et exaltée de ses poésies — sort *Le Dernier Jour d'un Condamné*⁴. Misère, crime, rigueur de la justice, tout le drame d'un homme condamné à mort, et, parallèlement, l'épisode de la vie vagabonde d'un « Friauche » de la pire espèce, d'une bête traquée et torturée, voilà le contenu de cette œuvre, plaidoyer direct ou indirect contre la peine de mort. La préface ajoutée trois ans plus tard, insiste sur une idée politique et sociale que l'auteur avait voulu populariser sous cette « innocente et candide forme littéraire ». On a beaucoup

1. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, Journal d'un jeune Jacobite : sur un poète apparu en 1820.

2. Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains*, Paris, Didier, 1846, 3 vol. in-8, t. II.

3. « Qui êtes-vous », lui ai-je dit enfin. « Drôle de demande », a-t-il répondu, « Un Friauche! » V. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, ch. xxiii.

4. Dès 1823, Victor Hugo avait demandé à son ami Gaspard de Pons, de passage à Toulon, des renseignements sur le bagne. En 1828, il prend des notes sur un certain Pierre Maurin, condamné en 1801 à cinq ans de galères pour avoir volé un pain dans la boutique d'un boulanger. En 1829, il écrit *Le Dernier Jour d'un Condamné*.

discuté cette préface, dont le ton est peut-être un peu emphatique. La forme même — l'auteur parle à la troisième personne : il déclare..., il répète..., il occupe..., il adresse... — n'ajoute pas à la confiance qu'on pourrait avoir dans la pureté des idées. Mais cette forme gauche, presque maladroite pour l'auteur d'*Hernani*, ne serait-elle pas justement une preuve de la sincérité de ce qu'elle exprime ? Qui pourrait identifier avec certitude les intentions par lesquelles un esprit a pu passer ! Essayons cependant de retrouver les mobiles dans la création même. Arrêtons-nous à ce qui n'est qu'une page dans un roman — nouvelle plutôt que roman — dans l'immensité de l'œuvre de Hugo, la page sur le « Friauche » dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*.

Revenons en arrière pour établir les étapes.

La première idée du *Dernier Jour d'un Condamné* est issue de sentiments généraux. Nous avons vu que les grands courants philosophiques, alimentés par des savants et par des simples, par des maîtres et des inconnus, avaient préparé la vulgarisation des idées humanitaires. Ces idées tendent maintenant à leur réalisation. Que l'on songe à Lamennais, à Saint-Simon et à Fourier ! Chacun de ces rêveurs, qui sont en même temps des ouvriers de l'édifice social, cherche à intéresser les jeunes gens.

C'est de ce fonds que Hugo tirera la matière et les thèmes de ses œuvres futures.

La littérature a-t-elle été touchée par cette vague d'humanitarisme ? Ni Lamartine, Jocelyn taciturne, ni Vigny, Stello au doute amer, ne pouvaient être insensibles à la transformation des idées après le réveil dont la Restauration donne le signal. Seulement la pensée humaine, pour la génération née d'Ossian, reste longtemps mêlée avec le constant souci du « Moi ». Musset, isolé, ne se trempait que dans la misère du cœur. Sainte-Beuve se confine dans son égoïsme. Sur le chemin du Parnasse, Gautier, spirituel peintre de la poésie, ne se soucie guère de la pensée sociale : il ne s'occupera que de cette espèce de mendicité à la mode de Scarron. Hugo est bien préparé, nous le savons, pour les idées nouvelles. Il est, par ses amitiés, attiré vers le courant humanitaire ; il est par nature près de ceux qui souffrent. Résol-

lument il va vers ceux qui vivent en marge de la société : malheureuses créatures, misérables, loqueteux, pauvres gueux.

Dans cet épanouissement de tendresse universelle, Hugo trouve non seulement les sentiments qui l'exaltent, mais aussi les images, les lieux communs, l'étoffe même de ses affabulations. Avec sa foi naïve et fruste, il y puise, il s'en nourrit ; il s'imprègne de cette inspiration extérieure. Il y trouve les attitudes et les modes de libération de son esprit. Il ne peut encore se figurer le malheureux autrement que comme une pauvre bête rendue craintive ou féroce par la souffrance, et le hors-la-loi que comme un monstre inhumain ou surhumain : mais, sous peu, il ira les chercher parmi les hommes ordinaires, parmi les misérables, les voleurs, les assassins, les gueux de toute sorte.

A l'heure où les autres fils de René s'enferment dans la citadelle de leur « moi », Hugo écrira *Le Dernier Jour d'un Condamné* ; il a voulu être Châteaubriand ; il sera Hugo !

Sources accessoires. — Un concours de circonstances mène le poète vers le sujet : l'homme malheureux. A cette époque Vidocq publie ses fameux *Mémoires*. A tous les produits d'imagination du même genre, dont l'époque est riche, Vidocq oppose le résultat d'expériences, d'observations... l'horreur de la vie réelle. Les *Mémoires* eurent un vif succès et, dès leur apparition, on les trouvait dans tous les salons, dans toutes les boutiques, chez les ministres et chez les concierges et, on l'a souvent répété, ils n'ont pas été sans influencer sur Hugo.

Vidocq était un homme étrange, qui avait vécu un véritable roman noir. Ancien bagnard, il devient chef de la sûreté. Il démissionne et fonde une fabrique de papier, où il se ruine. Il rentre de nouveau dans la police, d'où il est chassé définitivement pour avoir organisé un vol dont il feignait de chercher les auteurs. Ses *Mémoires* présentent une galerie de scélérats, peints avec une véracité rare, une certaine bienveillance non exempte d'humour, et une connaissance profonde des bas-fonds de la pègre : chevaliers

grimpants¹, boucardiers², détourneurs et détourneuses³, voleurs et voleuses, careurs⁴, tireurs⁵, floueurs⁶, emporteurs et emporteuses⁷, grèces⁸, soulasses⁹, ramastiques¹⁰, autant d'individus aux métiers criminels et dangereux, comme au bon temps de Guzman d'Alfarache. Vidocq veut plus : il essaie de sauver des hommes rejetés à tout jamais par la société. Mais, pour modifier les formules des criminalistes, pour agir sur les ordonnances, rajeunir le code et « corriger pour améliorer », la plume de Vidocq n'est pas assez puissante. Vidocq n'est pas de taille à donner toute l'ampleur d'humanité à pareil sujet. Ce sera Hugo qui accomplira la tâche ; ce sera lui le poète des *Misérables*.

L'abondance des confessions des criminels suit l'impulsion donnée par Vidocq. Toute une littérature de colportage pousse à foison. Les vies de Cartouche, de Mandrin se succèdent. Les journaux intimes de bandits et de forçats qui avaient pris la digne suite du roman noir, augmentent de nombre. Le siècle était tout préparé pour les comprendre. Le goût du document s'ajoutait au goût du genre. Dans ces récits à la première personne, on pouvait se familiariser avec l'horreur ; on pouvait parcourir la gamme des sensations avec la satisfaction toute bourgeoise d'assister à un fait divers, d'en observer toutes les phases sans danger, et,

1. *Bonjourier* ou *Chevalier grimpant*, voleur au bonjour, qui s'introduit le matin dans les hôtels garnis pour opérer.

2. *Boucardier*, voleur de nuit dans les boutiques.

3. *Détourneur*, voleur dans l'intérieur des boutiques.

4. *Careur*, voleur à la *care* ; c'est-à-dire subtiliser des objets en en achetant ou en en marchandant d'autres, escamoter une pièce quand on rend la monnaie, etc...

5. *Tireur*, voleur à la *tire*, qui dérobe dans les poches les bourses, les montres.

6. *Floueur*, trompeur au jeu.

7. *Emporteur*, nom du compère qui doit chercher et trouver une dupe et l'amener au lieu où elle doit être dépouillée.

8. *Grèce*, tricheur.

9. *Soulasse*, ce mot signifie se lier avec une personne pour la tromper ensuite d'une manière quelconque. Tous les membres de la grande famille des trompeurs peuvent donc être nommés *soulasses*.

10. *Ramastique*, ce qui lui pratique le vol à la *ramastique*, qui consiste à ramasser un bijou faux ou sans valeur, perdu par un compère et à le vendre à un passant beaucoup plus cher qu'il ne vaut.

Cf. Vidocq, *Dictionnaire argotique*, op. cit., Paris, 1837.

pour ainsi dire, dresser le procès-verbal d'une souffrance physique et morale¹.

Un des premiers Mémoires de ce genre est imprimé dans le Cahier de mai 1826 de la *Revue Britannique*. C'est le journal d'un certain Antoine Viterbi, qui, condamné à mort, se laisse mourir de faim dans la prison de Bastia en 1826.

Un journal américain insère une suite d'articles intitulés : *Dernières sensations d'un homme condamné à mort*. *Le Globe*, dans son numéro du 3 janvier 1828, les reproduit. Un faussaire, pendu en Angleterre en 1826, miraculeusement rappelé à la vie après son exécution, détaille minutieusement tous les sentiments qu'il a éprouvés depuis la sentence jusqu'à l'heure du gibet.

L'abondance d'œuvres de ce genre a permis à certains critiques malveillants de chercher le plagiat chez Hugo et de diminuer ainsi sa part de création². N'insistons pas. Si Hugo, en dehors de Vidocq, a connu ces œuvres qui étaient à l'ordre du jour, son esprit a pu y puiser tout au plus une incitation.

Sources véritables : Vision personnelle. — Hugo fut d'autant plus frappé par les *Mémoires* de Vidocq qu'ils correspondaient pour lui à une réalité sentie et vécue de longue date. Le véritable motif d'inspiration qui avait déclenché les sentiments de Hugo pour les hommes traqués était une vision personnelle.

D'après « Le Témoin³ », Hugo se trouvait en 1820 sur le passage de Louvel qu'on menait à l'échafaud. Pour la première fois, il regardait la peine de mort en face. L'exécution du parricide Jean Martin, en 1825, à laquelle il assista, tourmente de nouveau son imagination ; il est frappé par les

1. C'est le même engouement que satisfont de nos jours les films de « gangsters » qui tendent à supplanter la « Collection des Masques ».

2. *Le Globe*, en faisant la critique du *Dernier Jour d'un Condamné*, rappelle malicieusement le journal de Viterbi ainsi que le récit du condamné anglais. « Soit que Hugo ait été sollicité par le récit dont nous parlons, soit que la même idée lui soit venue de sa propre inspiration, il a entrepris de nous représenter une scène pareille, » (N° du 4 février 1829, l'article n'est pas signé, naturellement.)

3. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. L'échafaud.

attitudes de la foule en fête. Puis, des spectacles analogues se suivent devant ses yeux : un voleur de grands chemins nommé Delaporte, vieillard plein de stupeur, les bras liés derrière le dos... les assassins Mallagutti et Ratta, celui-là robuste, insouciant, celui-ci pâle, consterné, dans la charrette qui les mène à la mort — enfin, en 1828, la scène si souvent rapportée, la scène du bourreau qui, entouré du public, fait, place de l'Hôtel-de-Ville, une sorte de répétition générale de l'exécution de la nuit.

Cette fois, Hugo prend la décision d'écrire un livre contre la peine de mort. Il est jeune, mais il se sent déjà le droit de parler librement. Il exposera son plaidoyer sous la forme d'un journal intime, journal d'un condamné à mort. Chaque soir, il lit à ses amis les feuilles conçues la veille. L'ouvrage paraît en janvier 1829 sous le titre : « *Le Dernier Jour d'un Condamné*¹. »

Un écrivain naît véritablement le jour où, pour la première fois, il voit son rôle et connaît sa mission de poète. Hugo prend conscience de lui-même non seulement par la misère, mais aussi par un fait monstrueux et pourtant fréquent : un homme allant au supplice.

Éléments de la composition. — Le Friauche ouvre le cycle des hommes traqués dans l'œuvre hugolienne. Les premiers traits par lesquels un maître habile indique sa pensée contiennent en germe tout ce que son œuvre présentera ultérieurement. Dans les croquis de Rembrandt, quelques lignes, à peine tracées, suffisent pour nous faire comprendre quel sera le thème principal de l'œuvre. Sous des apparences vagues la vie est déjà partout ; l'esquisse à peine conçue est déjà complète.

Si épisodique que le rôle du Friauche puisse paraître, il nous montre un échantillon de la classe des hommes déçus, victimes de la fatalité, dont Hugo a fait des héros. Nous sommes loin de *Bug Jargal* et de *Han d'Islande*. La confes-

1. Quatre mois après la publication du roman, le 15 mai de la même année, MM. Dartois, Masson et Barthélémy représentent sur le Théâtre des Variétés *Le Dernier Jour d'un Condamné*, époque de la vie d'un Romantique, parodie peu spirituelle du roman de Victor Hugo, Paris, Barba, 1829.

sion du Friauche est pleine d'éléments qui fourniront plus tard à Hugo des pages d'émotion profonde. Il a pris et reprendra le thème de la déchéance, volontaire et involontaire, « le pauvre diable que la faim pousse au vol et le vol au reste ».

Le décor. — L'épisode ressemble à une scène de théâtre. C'est un minuscule et effroyable drame en marge de la grande tragédie du condamné à mort. Une toile de fond lugubre : la Conciergerie¹.

Cette prison, la plus ancienne de toutes, conservait encore, à l'époque où Hugo l'a décrite, le caractère des temps féodaux. Hugo a visité cette nécropole des vivants. Il y est entré tout jeune, avant d'écrire son funèbre récit², accompagné de Rossini et de David d'Angers. Vingt ans après, il sera attiré de nouveau vers l'endroit horrible et, plus tard, il ira y voir son fils, condamné à six mois de prison à la suite d'un article pour l'abolition de la peine de mort³. Qu'il ait gardé toute sa vie un souvenir intense de l'impression subie alors, de nombreux passages pris jusque dans ses dernières œuvres en témoignent. L'image de la prison le hante et revient comme une obsession qui ne fera que grandir :

Effroyable prison qui n'a point de mémoire !
La geôle au dehors noir est aveugle au dedans ;
Elle prend, sans les voir, des hommes dans ses dents.
Et, sans s'informer d'eux, les mâche et les dévore⁴,

La Conciergerie — Hugo l'a bien fait sentir — est la dernière halte pour celui qui est condamné à mort ; la porte franchie, il n'a plus d'attache avec les vivants. C'est là où commence pour nous la seule scène qui nous intéresse. Dès qu'on pénètre dans ces longs corridors, dans ces escaliers secrets,

1. V. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, ch. xxiii.

2. Cf. Lettre adressée à David d'Angers, le 17 octobre 1828.

3. V. Hugo, *Choses vues* (1846) et *Depuis l'exil*, Mes fils, 1874, I.

4. V. Hugo, *La Fin de Satan*, liv. III, la prison ; 1, les squelettes. Dans le même poème nous trouvons ce portrait d'un prisonnier :

Il ne sait plus qu'il souffre, il ne sent plus qu'il pleure ;
Il semble à ce damné qu'il s'enfonce à chaque heure
Plus bas dans la prison et que, dans lui vivant,
La prison chaque jour pénètre plus avant...

dans ces couloirs humides, on est frappé par la gêne de la respiration et, en même temps, par la diminution de la clarté. « Il y a quelque chose de nauséabond et de fade qui se mêle au lugubre et au funèbre., l'air n'est plus l'air, le jour n'est plus le jour¹. » Nous nous trouvons dans le cabinet du Directeur, que Hugo désignera plus tard comme « magnifique, bête et sinistre, royal et bourgeois² ». Là se fait habituellement l'échange des prisonniers, celui du condamné du jour, amené de Bicêtre, et celui du condamné futur qui ira, par retour de la carriole, attendre le jour où il repassera à la Conciergerie avant de monter sur l'échafaud. Ce cabinet est l'étape décisive. A partir de ce moment, le condamné se sent perdu. C'est dans ce passage fatal que nous rencontrons nos deux héros : un personnage épisodique : le Friauche ; un personnage central : le condamné à mort ; tous deux anonymes représentants d'un type, plutôt que d'un homme, C'est là leur originalité. Dans les œuvres postérieures, Hugo décrira plutôt des individus que des types.

La rencontre. — L'échange est fait. En attendant d'entrer dans sa cellule, le condamné du jour sera enfermé dans un autre petit cabinet attenant à celui du Directeur. On le verrouille avec soin. Il ne pense plus à rien. Il se sent mourir goutte à goutte.

Un rire le sort de son vertige. Il lève les yeux en tressaillant. Il n'est plus seul dans sa cellule ; un homme en guenilles est entré — il ne sait comment —, un homme d'environ cinquante ans, de taille moyenne. Il porte une veste sale, en haillons. L'individu est repoussant à voir avec son regard louche et son corps trapu de bête féroce. Le condamné à mort est seul, enfermé avec une bête féroce. « Qui êtes-vous ? » demande-t-il. — « Un Friauche », répond l'autre en se moquant du « vous ». « Cela veut dire que le *taule*³ jouera au *panier*⁴ avec ma *sorbonne*⁵ dans six

1. V. Hugo, *Choses vues*, La Conciergerie, 1846.

2. *Ibid.*

3. *Taule* : bourreau.

4. *Panier* : le panier où tombe la tête tranchée.

5. *Sorbonne* : la tête qui pense, qui médite.

semaines, comme il va faire avec ta *tronche*¹ dans six heures. »

Dans six heures!... Le condamné à mort avait raison de se méfier de son effrayant compagon; c'est une bête féroce. Dans six heures... il ne sera plus... il aura vécu!... Qui était-il?... Sa vie, qu'a-t-elle été?

Hugo ne raconte pas l'histoire du condamné à mort. Le chapitre XLVII porte comme titre : Mon Histoire.

Note de l'éditeur. — On n'a pu encore retrouver les feuillets qui se rattachaient à celui-ci. Peut-être, comme ceux qui suivent semblent l'indiquer, le condamné n'a-t-il pas eu le temps de les écrire. Il était tard quand cette pensée lui est venue².

Ainsi Hugo fait croire qu'on n'a pas retrouvé l'histoire de la vie du condamné. C'est un chapitre amorcé et non fini, par la volonté de l'auteur d'élaguer de toutes parts dans son sujet « le contingent, l'accident, le particulier, le spécial, le relatif, le modifiable, l'épisode, l'anecdote, l'événement, le nom propre³ » et de rendre ainsi le type du condamné à mort le plus général, le plus anonyme possible, bref, de réduire un homme à une cause. Le « Friauche » également est un anonyme; il n'est pas un gueux, il est la gueuserie.

Hugo insiste sur l'anonymat; il le renforce par un procédé d'allusion. Nous voyons le portrait de l'un, « ce marquis », dans le récit de l'autre, l'homme en guenilles, comme dans un miroir⁴. Il y a plus qu'un artifice dans ce procédé. Il est certain que ces deux individus ne se ressemblent guère, mais la vie de ceux que la société a rejetés est identique. Plus nous descendons l'échelle sociale, plus tout devient également sombre et malheureux; tout se confond dans une sorte de fraternité horrible. Dès sa première faute jusqu'à son crime, le condamné à mort — qu'importe ce qu'il a été

1. *Tronche* : la tête lorsque le bourreau l'a séparée du tronc.

2. V. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, ch. XLVII.

3. *Ibid.*, Préface du 15 mars 1832.

4. Hugo n'écrit-il pas, au sujet des *Misérables*, dans une lettre adressée à l'éditeur de la traduction italienne de ce roman : « Je me résume : Ce livre des *Misérables* n'est pas moins votre miroir que le nôtre... » (Hauteville House, 18 octobre 1862).

avant — a traversé les mêmes horreurs que l'homme en guenilles. Aussitôt arrivés au carrefour de la misère, les êtres se confondent. Sans appui désormais, sans guide et sans asile, ils s'en vont au hasard qui les entraîne dans cette brume où s'engloutissent les destinées solitaires. Ils ne sont plus « hommes », ils appartiennent au grand troupeau de ceux qui vivent en marge de la vie normale. « Il y a un point où les infortunés et les infâmes se mêlent et se confondent dans un seul mot fatal : Les Misérables¹. »

Le « Friauche » paraît d'expérience plus riche que le condamné du jour. Cet homme sale, en haillons, demi-nu, repoussant, a descendu tous les échelons de l'ordre social. Quand il raconte en riant sa vie, il ressemble à un monstre. Hugo reprendra l'idée du monstre qui rit et la complètera² ; l'idée restera la même : le rire qui « ressemble à un rôle ».

Le récit. — L'histoire du Friauche est la triste histoire du gueux :

Je suis fils d'un bon pègre ; c'est dommage que Charlot³ ait pris la peine, un jour, de lui attacher sa cravate. C'était quand régnait la potence, par la grâce de Dieu. A six ans, je n'avais plus ni père, ni mère ; l'été, je faisais la roue dans la poussière, au bord des routes, pour qu'on me jetât un sou par la portière des chaises de poste ; l'hiver, j'allais pieds nus dans la boue, en soufflant dans mes doigts tout rouges. On voyait mes cuisses à travers mon pantalon. A neuf ans, j'ai commencé à me servir de mes louches⁴, de temps en temps, je vidais une fouillouse⁵, je filais une pelure⁶, à dix ans, j'étais un marlou⁷. Puis, j'ai fait des connaissances ; à dix-sept ans, j'étais un grinche⁸. Je forçais une boutanche⁹. Je faussais une tournante¹⁰. On m'a pris. J'avais l'âge...

1. V. Hugo, *Les Misérables*.

2. *L'homme qui rit*, Gwynplaine.

3. Le bourreau.

4. Mes mains.

5. Une poche.

6. Je volais un manteau.

7. Un filou.

8. Un voleur.

9. Une boutique.

10. Une clef.

Enfant qui a vu son père à la potence, que peut-il devenir d'autre qu'un « grinche » ? Gosse, il se traîne en mendiant, en trichant, en volant, jusqu'à ce qu'il trouve une hospitalité précoce et forcée à Bicêtre. Devenu libre, la récidive ne se fait pas attendre. On le pousse jusqu'aux galères, ramer dans la petite marine. « Le Bagne, c'est dur, coucher sur une planche, boire de l'eau claire, manger du pain noir, traîner un imbécile de boulet qui ne sert à rien, des coups de bâton et des coups de soleil. »

Le « Friauche » a fait son temps au bagne... « Quinze ans, cela s'arrache », dit-il. Il a trente-deux ans. Il est un homme. Il a amassé soixante-dix francs, et, comme plus tard, Jean Valjean, il veut, avec ses soixante-dix francs, devenir un honnête homme¹.

Jamais l'idée de la rédemption du pauvre hère ne fut aussi présente dans la littérature qu'au temps du Romantisme. L'ascension des esprits commandait la transformation possible du misérable. Mais voilà qu'un poète donne à l'idée tout le développement et toute l'ampleur qu'elle comporte. Hugo reprendra tous les thèmes, toutes les images, tous les lieux communs de l'homme en progrès sur soi-même et sur son temps. Cependant ici « le frère » n'est pas tout à fait digne d'une destinée pareille. C'est une brebis noire dans le grand troupeau et sa transfiguration en honnête homme a bien des chances de n'être qu'un mensonge prometteur.

« J'avais de plus beaux sentiments sous mes guenilles qu'il n'y en a sous une serpillière de ratichon²... », reprend le gueux. Malgré le fardeau de sa vie, la misère morale, malgré son crime, Hugo place le souvenir de Dieu tout-puissant dans l'âme de ce misérable. Mais du côté de Dieu l'abandon est irrévocable pour notre anonyme de Bicêtre, l'échafaud l'attend.

Le récit poursuit l'odyssée du gueux moderne. On avait donné au Friauche une feuille de route pour le chemin de la liberté. « La belle recommandation, s'écrie-t-il, mais que les diables soient avec leur passe-port ! » Il était jaune et on avait

1. Cf. Vidocq, *Quelques mots sur une question à l'ordre du jour*, Paris, chez l'auteur, 1844.

2. Ratichon : prêtre.

écrit dessus : « forçat libéré ». Forçat libéré ! Valjean le dira aussi avec plus d'amertume encore.

Le passeport jaune, nous le savons, est une mesure administrative¹ uniquement créée dans le dessein mille fois louable de protéger la société. Mais il renoue à tout jamais la chaîne du bagne. L'individu le porte sur lui comme une marque infamante.

A l'époque de l'épanouissement de l'idée humanitaire, le passeport jaune est la preuve douloureuse du conflit profond et inévitable entre l'ordre social et la créature déçue qui devient systématiquement la victime. Ainsi le pittoresque personnage du « Friauche » personnifie un problème social : Y a-t-il une réconciliation possible de l'ordre et des individus en marge de la société ? Hugo signale ici un fait et pose la question. La réponse sera triste.

L'homme en guenilles de la Conciergerie a reçu son certificat délivré pour la « libre circulation des individus », — « Ah ! il fallait montrer cela partout où je passais et le présenter tous les huit jours au maire du village²... » « Forçat libéré ! » Partout le gueux a entendu ces mots. Il n'y peut échapper. « Les enfants ont peur, les grands se sauvent, les portes se ferment. Point de travail. Un forçat ! » On n'en veut pas. Il offre sa journée pour quinze sous, pour dix sous... pour cinq sous. Personne ne veut lui donner de l'ouvrage. Puis un jour il a mangé ses soixante-dix francs. Vient la faim. Il donne un coup de coude dans les carreaux d'un boulanger et emporte un pain... Ce sont les galères... à perpétuité ! « On appelle cette justice-là la récidive », dit-il, les dents serrées. Il s'évade et devient brigand des grandes routes. « Avoir volé un mouchoir ou tué un homme, c'était tout un pour moi désormais. Il y avait encore une récidive à m'appliquer. »

1. « Cependant, à leur sortie des galères, ils sont compris comme le profond scélérat que la chiourme a reçu bandit et plus bandit encore renvoie à la société ; ils sont compris, dis-je, dans la mesure rigoureuse et toujours empreinte de quelque chose d'infâme, que la prévoyance du législateur a érigée en loi : je veux parler de la surveillance. Quoi ? Pas de distinction entre l'homme incorrigible et celui que le repentir ramène, maintient et fortifie dans les sentiers d'une nouvelle vie sans reproche, pas de pardon à ce dernier ? » Sers, *Intérieur des bagnes*, Angoulême, 1832, p. 214.

2. V. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, ch. xxiii.

Nous n'avons ici qu'à signaler le rôle fatal que joue ce passeport « protecteur », qui mène le Friauche à la guillotine. Ce passeport ici n'a qu'un rôle infime, puisque l'homme en guenilles n'est qu'une brute humaine et mérite son sort. Plus tard, nous verrons que Jean Valjean prouve comment un individu, avec toute la possibilité d'amendement, avec le désir sincère d'échapper à toute vilenie, est contraint à une vie misérable par une suite de circonstances dues à son passeport jaune.

L'engrenage fatal de la destinée du Friauche est dans sa nature même. Il fut un malheureux, il devint assassin. Il se prêtait au crime. Son dernier geste pourtant est celui d'un gueux qui ne veut rien laisser perdre et qui, tout en racontant sa triste histoire, cherche la trouvaille, la bonne aubaine. « Tenez, dit-il tout à coup au condamné anonyme, vous avez là une belle redingote qui ne vous servira plus à grand'chose. Le taule la prendra. Donnez-la moi, je la vendrai pour avoir du tabac. »

En effet, le condamné à mort a une redingote, tandis que le Friauche est en guenilles. Comme le vol du pain, la nature du vêtement restera une préoccupation de Hugo. Le vêtement¹ lui servira toujours à révéler le degré de misère d'un homme. Cet accessoire un peu théâtral devient ici assez émouvant. Tout ce que nous avons de précisions sur l'état social, sur la fortune du condamné à mort est matérialisé par cette redingote. C'est son seul bien, c'est par cette redingote que Hugo distingue le condamné de ces êtres faméliques et criminels qui s'en vont, comme lui, Place de Grève. Il a l'air d'un Monsieur devant la mort. Cette redingote est peut-être sa dernière attache à la vie. Tout espoir n'est pas perdu puisqu'il a l'habit de ceux qui sont en liberté ! Si on lui « fait grâce », il échangera sa redingote pour enfiler le vête-

1. Jusque dans la fantaisie du *Théâtre en Liberté*, la préoccupation du vêtement qui dégrade, est toujours présente à l'esprit de Hugo :

La chemise, c'est l'homme. Et la nature entière
Ignore la bretelle et vit sans jarretière.
L'être est nu sous nos pieds, nu dans le firmament.
Tout le mystère humain est dans le vêtement.

V. Hugo, *Théâtre en liberté*, Le Spleen, II, p. 24.

ment des bagnards. La redingote prend ici la valeur symbolique du prix de la vie. Mais le Friauche ne songe pas à ce symbole. Il ne voit dans l'hésitation de son interlocuteur qu'un réflexe d'avare, de bourgeois, de « marquis » qui tient à son bien. Son attitude ne laisse aucun doute sur la suite d'un refus : il assommera son compagnon. Et le condamné à mort donne sa redingote au vieux scélérat. Il aura du tabac pour les six semaines qu'il a encore à vivre. Puis, trait à souligner, l'homme en guenilles passe à l'autre, à ce « marquis », sa grosse veste de laine grise : « Il faut être décemment sur la charrette ! » Ce geste de « confrérie argotique » est curieux parce que le Friauche marque le compagnon inconnu, qu'il sent au-dessus de lui, de ce signe qui lui fut fatal : les haillons de la gueuserie. La dernière station de la déchéance s'accomplit sous la marque extérieure de l'égalité devant la mort.

Hugo l'a-t-il voulu ? Il a dû le pressentir, mais l'idée découle certainement dans son esprit du souvenir du droit légitime du geôlier, question qu'il a frôlée dans *Han d'Islande*¹.

Ce qui, dans cette rencontre, nous intéresse plus que ces détails pittoresques, c'est que le poète a mis ici aux prises deux individus jetés dans le même gouffre mais venus certainement de deux bords différents de l'existence. L'un, qu'il appelle tout court le condamné à mort, nous le devinons, est d'essence honnête ; l'autre, le Friauche, est, nous le reconnaissons, un échappé de la cour des miracles. Le condamné à mort est conscient, le Friauche inconscient de sa déchéance. Ce sont leurs caractéristiques. Pour l'un, l'échafaud sera un châtiment contre lequel tout son être se révolte ; pour l'autre, ce même échafaud est l'aboutissement inévitable, l'ultime station du chemin de la gueuserie.

L'émotion dramatique de cette page de la vie est d'autant plus grande que les paroles et les réflexes du « Friauche » sont plus vivants, plus réels que ceux du « marquis ». Quel drame poignant, cette rencontre qui se joue sur le fond obscur de la conscience et de la morale, dont les « enfants

1. Voir l'article « exécuteur » dans *L'Encyclopédie* de 1756, t. VI, pp. 299-321. — Cf. S. Pées, *L'origine de la couleur scandinave dans « Han d'Islande » de Victor Hugo*, *Revue de Littérature comparée*, 1929, p. 745.

perdus » ne se libèrent jamais complètement. De l'angoisse des crimes et des châtements se dégage une étrange et forte poésie.

Prélude d'avenir.

Il est hors de doute, si on regarde attentivement cette œuvre de jeunesse, qu'elle est extrêmement riche. Par une porte entr'ouverte nous voyons se glisser toutes les grandes doctrines futures de Hugo. C'est sa première grande étape sur la route de l'humanité¹.

Avec *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Hugo a trouvé le genre nécessaire à son expansion future. Il a placé son « Moi » au centre d'un Univers qui souffre. Sans doute cette première randonnée parmi ceux qui portent le signe du désespoir est loin de la grande épopée des *Misérables*. Nous avons vu que les racines en sont profondes et solides.

Le thème qui monte le plus clairement de cette œuvre est celui de la conscience humaine. Hugo attaque le plus grand problème qui se pose aux humains en général : savoir si on a le droit de tuer un homme. Hugo toute sa vie, s'est ému de ce problème. Il a plaidé pour tous sans exception². Il a eu même pitié d'un truand, d'un vagabond, d'un gueux, pour avoir incorporé le « Friauche » dans son grand plaidoyer sur la peine de mort. Le maître larron profite des sympathies que Hugo fait naître autour de son condamné anonyme.

La peine de mort présente le dernier châtement du « Friauche » qui n'est qu'un gueux. Ce gueux est un homme. L'échafaud est pour Hugo le signe affreux de l'injustice,

1. « Il n'est pas un génie qui n'ait travaillé, il n'est pas un grand homme qui n'ait apporté sa conscience, son âme, sa pierre, à l'un de ces trois piliers du fronton infini qu'on nomme Vérité, Beauté, Justice. Celui qui travaillerait aux trois, celui-là approcherait de Dieu. » (*Post-scriptum de ma vie*, L'Âme, Réverie sur Dieu).

2. Tolstoï n'a-t-il pas exprimé la même foi dans la prédominance de l'amour sur la force brutale ? — Cf. *La Révolution russe*, trad. par E. Halpérine-Kaminsky, Fasquelle, s. d., 1 vol. in-12, p. 67. — *Rayons de l'aube*, trad. par J. W. Bienstock, Paris, Stock, 1901, 1 vol. in-16, pp. 386, 390, 391. — *Quelle est ma foi ?* dans *Œuvres Complètes*, trad. par J. W. Bienstock, Paris, Stock, 1914, 1 vol. in-12, p. 50.

symbole de la cruauté et surtout de l'incompréhension des hommes pour leurs semblables. La préface du livre exprime tardivement, en 1832, ce que le lecteur de 1829 n'a pas voulu lire entre les lignes :

... Malheureux dont l'enfance déguenillée a couru pieds nus dans la boue des carrefours, grelottant l'hiver au rebord des quais, se chauffant au soupirail des cuisines de M. Véfour chez qui vous dinez, déterrants çà et là une croûte de pain dans un tas d'ordures et l'essuyant avant de la manger, grattant tout le jour le ruisseau avec un clou pour y trouver un liard, n'ayant pas d'autre amusement que le spectacle gratis de la fête du roi et les exécutions en Grève, cet autre spectacle gratis ; pauvres diables, que la faim pousse au vol et le vol au reste ; enfants déshérités d'une société marâtre, que la maison de force prend à douze ans, le baigne à dix-huit, l'échafaud à quarante ; infortunés qu'avec une école et un atelier vous auriez pu rendre bons, moraux, utiles, et dont vous ne savez que faire, les versant, comme un fardeau inutile, tantôt dans la rouge fourmilière de Toulon, tantôt dans le muet enclos de Clamart, leur retranchant la vie après leur avoir ôté la liberté¹...

Ce qui attire l'attention de Hugo sur la peine de mort, ce n'est pas tant la peine capitale en elle-même, ni l'horreur de cette action macabre qui consiste à supprimer un être en pleine vie, en pleine santé, et à l'envoyer de sang-froid à la mort ; c'est que cette peine soit appliquée à un être déjà malheureux. Ce n'est pas seulement l'échafaud qu'il faudrait détruire, c'est la misère. Hugo entre de plain-pied dans l'édifice social. «... rendez-nous le seizième siècle, soyez vraiment formidables, rendez-nous la variété des supplices, rendez-nous Farinacci, rendez-nous les tourmenteurs jurés, rendez-nous le gibet, la roue, le bûcher, l'estrapade, l'essorillement, l'écartèlement, la fosse à enfouir vif, la cuve à bouillir vif²... », s'écrie-t-il ironiquement. « Pourquoi ne traite-t-on pas par la charité ce mal qu'on traitait par la colère ? Ce sera simple et sublime. La croix substituée au gibet, voilà tout ! »

Désormais l'idée de l'échafaud comme ultime supplice de

1. V. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Préface du 15 mars 1832.

2. *Ibid.*

l'infortuné ne quitte plus sa pensée. Elle germe et grandit jusqu'à l'autre bout de sa vie ; il ne cessera de s'en occuper. Nous signalons au passage, les beaux vers qui se trouvent dans *Le Pape* :

Ah ! c'est un attentat triste et démesuré
De jeter quelque chose à la noirceur muette,
Sans savoir où l'on jette et savoir ce qu'on jette,
D'accroître la stupeur du gouffre avec ce bruit,
La hache, et d'envoyer de l'ombre à de la nuit¹ !

Il le dira plus tard, il le dira toujours, les mêmes thèmes reviennent et ne cesseront de revenir : justice, pitié pour le frère perdu dans l'ombre du crime.

... L'homme que vous frappez est sans famille, sans parents, sans adhérents dans ce monde. Et, dans ce cas, il n'a reçu ni éducation, ni instruction, ni soins pour son esprit, ni soins pour son cœur ; et alors de quel droit tuez-vous ce misérable orphelin ? Vous le punissez de ce que son enfance a rampé sur le sol sans tige et sans tuteur ! Vous lui imputez à forfait l'isolement où vous l'avez laissé ! De son malheur, vous faites son crime ! Personne ne lui a appris à savoir ce qu'il faisait. Cet homme ignore. Sa faute est à sa destinée, non à lui. Vous frappez un innocent².

« *Lasciate ogni speranza !...* » L'inscription de Dante placée sur les portes d'entrée de l'enfer est encore tracée par les hommes du xix^e siècle sur les portes de sortie de leurs prisons et de leurs bagnes.

L'espoir dans le progrès. — Hugo croit que le progrès apportera le remède : « Ces infortunés, s'écrie-t-il, qu'avec une école et un atelier vous auriez pu rendre bons. » Il répètera à chaque occasion : « La nature a mal ébauché, l'éducation a mal retouché l'ébauche. Tournez vos soins de ce côté : Une bonne éducation au peuple. Développez de votre mieux ces malheureuses têtes, afin que l'intelligence qui est dedans puisse grandir. » En 1848, il néglige son manuscrit des *Misérables* pour défendre à la tribune la même cause : « Appelez les classes déshéritées aux puissances sociales, à

1. V. Hugo, *Le Pape*, Un échafaud.

2. V. Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Préface.

l'éducation, au bien-être... » Et il insistera, avec une sorte de prescience : « Quand la France saura lire, ne laissez pas sans direction cette intelligence que vous aurez développée. Ce serait un autre désordre. L'ignorance vaut encore mieux que la mauvaise science... » Dans les *Quatre Vents de l'Esprit*, nous aurons l'émouvant passage :

Chaque enfant qu'on enseigne est un homme qu'on gagne.
 Quatre-vingt-dix voleurs sur cent qui sont au bagne
 Ne sont jamais allés à l'école une fois,
 Et ne savent pas lire et signent d'une croix.
 C'est dans cette ombre-là qu'ils ont trouvé le crime.
 L'ignorance est la nuit qui commence l'abîme.
 Où rampe la raison, l'honnêteté périt¹.

Ce sont les hommes qui arrêtent le progrès. « Malheur à qui dit : Marche ! au progrès qui recule. »

Tout ce qu'il y avait dans *Bug-Jargal* d'inconsciente bonté dans la créature éprouvée, s'éclaircit dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* et prépare, en pleine conscience, la grande épopée de 1845-1862. C'est le leitmotiv, hésitant encore, qui reviendra mûri et qui grandira impérieusement.

L'œuvre s'organise et chemine dans son esprit. Le passeport jaune, devenu la marque symbolique des hommes déchus et traqués, il le remet à Jean Valjean. Puis « l'homme au passeport jaune » grandit, émerveille Auguste Vacquerie autorisé à jeter un coup d'œil sur *Les Misères* en 1847. L'édition finale, en 1862, sous le titre définitif : *Les Misérables*, a toujours gardé son héros au passeport jaune. 1866 voit une réincarnation de l'homme et du fait dans le Glapieu de *Mille francs de récompense*.

Notre comparse, l'anonyme et tragique Friauche entre ainsi parmi les grandes figures de Hugo.

Il est émouvant de constater, dans l'œuvre d'un grand poète, cette filiation entre une ébauche de jeunesse, une réalisation de l'homme mûr et une pensée qui pardonne au soir de la vie.

1. V. Hugo, *Les Quatre Vents de l'Esprit*, Le livre satirique. xxiv, Écrit après la visite d'un bagne.

CHAPITRE IV

LE GUEUX A L'OMBRE DE LA CATHÉDRALE

L'ÉTRANGE VISION.

L'APPEL DU PASSÉ. — Le roman historique. — Renaissance du moyen âge.

UN PONCIF MÉDIÉVAL : LA FÊTE DES FOUS. — Le concours des grimaces. — Quasimodo.

LA COUR DES MIRACLES ET SES PREMIERS RÔLES. — Le décor. — Les acteurs : Clopin Trouillefou, grand Coësre. — Gringoire, le jongleur. Jehan Frolo, le clerc gyrovague.

DEUX THÈMES DE LA GUEUSERIE. — Le droit d'asile. — L'assaut des gueux.

L'ANANKÉ DU VISIONNAIRE.

L'étrange vision.

Notre-Dame de Paris ! Victor Hugo a eu sa propre vision de l'immense navire de la foi, qu'a fait surgir au ^{xiii}^e siècle le génie de Maurice de Sully. Vision étrange ! Il n'eût été certes possible, ni de nous conter un récit sur la gueuserie d'une façon plus pittoresque, ni de donner une forme plus lumineuse et plus vivante à une histoire de pierres. Mais le mystère des voûtes solennelles, des clochetons, des tours et des flèches, qui pénèrent l'espace d'un essor si pur, nous reste caché. Notre-Dame, divine par sa toute-puissance et humaine par la douleur et la souffrance, ne nous sourit guère. Des diables en chair et en os l'assiègent cruellement et les gueux attaquent même leur clément protectrice : l'Église.

La beauté mystique, l'âme de la cathédrale, Hugo ne l'a pas fait ressortir. Ce n'est plus à la Vierge qu'on pense, mais à une beauté moins divine, celle d'Eve ou encore celle de Pandore. Elle est toute séduction, mais elle n'a ni pureté, ni pitié. La conception de l'ensemble, en dépit des flammes et des flèches, est grandiose. Il y a là une extravagance

pathétique qui s'étonne d'y être. La foule loqueteuse, qui rampe vers la cathédrale, n'inspire pas la pitié mais la terreur des cycles dantesques. La Madone n'embellit pas de ses bleus célestes les graves accents humains. Aucune mélodie douce n'emporte et ne berce les gestes désespérés. Tout se rejoint, tout aboutit à un étonnant paradoxe historique : une cathédrale sans foi.

Hugo n'apporte pas avec Notre-Dame une nouvelle formule, mais une sensation nouvelle : la dissolution des couleurs et des genres. C'est un torrent de développements tragiques, de caractères et de passions. On pourrait résumer : ce roman est un mélodrame, inspiré plutôt du paganisme antique que de la foi chrétienne et raconté par un narrateur de génie.

Ce qui attire l'attention dans ce roman, ce sont les combinaisons arbitraires, mais ingénieuses, des événements qui le traversent. C'est l'action pure en dehors de toute idée morale, de toute peinture des caractères, en dehors de toute observation, de tout style même, puisque nous sommes à l'époque de Louis XI et que Hugo nous présente un moyen-âge de la décadence dont les sources se trouvaient en grande partie, nous l'avons dit, dans un auteur du ^{xvii}^e siècle : Sauval¹. Un luxe de digressions sur l'histoire des pierres, des scènes interminables autour de l'Ananké, de la belle rhétorique à fleur de phrases. Mais la foule grouillante de gueux s'agite et cette cathédrale vit, ce prêtre souffre, cette danseuse aime, tous ces personnages nous entraînent. L'antithèse est capitale : face à face, la cité de Dieu et la cour des miracles ; l'édifice, symbole de l'unité, de la paix et du pardon — et l'asile des êtres instables, errants, symbole de la révolte et de l'émeute, de la guerre contre tout et contre tous ; la puissance spirituelle la plus forte et la réalité la plus basse. L'antithèse frappe d'autant plus que la rencontre dramatique du symbolisme chrétien à sa plus haute tension et du réalisme populaire en sa plus primitive expression donne bien l'illusion de la décadence médiévale.

Les personnages ne sont, pour ainsi dire, ni dans l'histoire

1. Cf., plus haut, le chap. : *Sur la route des gueux*.

ni dans la morale, mais ils vivent une vie singulièrement intense dans l'espace et dans les temps. Ils ne s'en vont pas, dociles comme des marionnettes, mais se débattent furieusement sous la fatalité du destin dont ils ressentent eux-mêmes l'étreinte. Hugo scrute ici des existences pour lesquelles il n'y a ni retour, ni pardon, ni grâce. Le poète, qui d'ordinaire ne veut pas admettre la déchéance définitive, prive ici ses personnages de toute possibilité de rachat. Aucun n'échappe au châtiment; ils meurent sans pardon, dans le crime et dans la honte. Tous les acteurs du drame semblent nés d'une colère, d'un instinct d'agressivité, d'une révolte contre tout ce qui est beau et émouvant. L'esprit est chargé de passions.

L'impression du roman de *Notre-Dame* ne sera donc pas tout à fait d'accord avec la promesse du titre. Et pourtant nous aimons cette vision de la cathédrale qui n'est nullement « une unité touffue », la totalité des arts, des sciences et de la foi, mais un être vivant qui pleure et crie sous les humiliations, les tempêtes et les rages. Hugo place hardiment la première pierre de « *Notre-Dame* » sur la souffrance humaine —. Dans cette Pacotille du Romantisme, au fond de la nef magnifique, la rosace chante dans tout son flamboiement.

L'Appel du passé.

Le roman historique. — Dans la littérature internationale en vogue au commencement du siècle, un souffle nouveau frappe les esprits et donne une vie inattendue, mystérieuse et magique à la création poétique. Cet appel vient du passé. Écho lointain de la patrie même, c'est un étranger qui rappelle à la France l'âme de sa poésie : Walter Scott fait une incursion admirable dans l'histoire de France avec *Quentin Durward*¹.

Hugo, en écrivant *Notre-Dame*, « a consulté les instincts de son temps et c'est pour les avoir consultés qu'il a réussi² », dit G. Planche. Hugo fut, en effet, entraîné par ce nouveau

1. Walter Scott, *Œuvres* trad. par A. Pichot, Artaud, Defauconpret, etc., Paris, 1820-1832.

2. G. Planche, *Nouveaux portraits littéraires*, Paris, 1854, t. I, pp. 193-352.

courant littéraire qui, après une longue genèse, eut sa brusque floraison : le roman historique. Ce nouveau genre va désormais croître et embellir avec une force extraordinaire. Une génération entière demeurera éblouie et séduite. Balzac met Scott sur le même rang que Schiller, Goethe, Byron et Lamartine ; d'autres critiques, Nodier, Heine même, adressent des hommages dithyrambiques au « grand étranger ». Ce ne sont pas seulement les poètes qui sont charmés et se font un plaisir d'imiter Scott ; les musiciens et les peintres suivent. Il y a une musique d'opéra, des tableaux, à la Scott. C'est en vain que M^{me} de Genlis proteste contre cet engouement, partagé à la fois par l'élite et par la foule.

Les Byroniens mêmes se laissent transporter dans ce monde nouveau. L'admiration saugrenue de la province n'empêche pas les fins esprits d'accepter cette nouvelle façon d'écrire l'histoire. La mort du romancier est loin de provoquer l'éclipse. Malgré d'énormes fautes de traduction — *traduttore, tradittore* — les romans continuent à enchanter l'esprit et la jeunesse de France¹. Seul, Chateaubriand n'aime guère « ce genre faux² » d'un rival. Hugo compare Scott à Napoléon³ ; il l'admire aveuglément, comme il admirera sans réserve Shakespeare⁴. Le jeune Jacobite de 1823 avait été plongé dans une sorte de stupeur devant ce nouveau merveilleux ; en 1830, Hugo, alors célèbre, s'incline encore devant l'œuvre de l'Écossais.

On dirait que la littérature est tout d'un coup sortie du sommeil pour entrer dans l'ivresse des images, des couleurs,

1. *Han d'Islande*, est déjà la première imitation sérieuse ; tous les critiques ont signalé cette ressemblance (Cf. Sainte Beuve, *Portraits contemporains*. — Dérôme, *Ed. originales des Romantiques*. — Janin, *Histoire de la littérature dramatique*. — Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 288, et même l'auteur du *Victor Hugo raconté*).

2. « L'illustre peintre de l'Écosse me semble avoir créé un genre faux ; il a, selon moi, perverti le roman et l'histoire : le romancier s'est mis à faire des romans historiques, et l'historien des histoires romanesques. » (*Essai sur la littérature anglaise*, op. cit.)

3. « Walter Scott comprend mieux sa mission de poète que ce géant aveugle n'a compris celle de fondateur. » (*La Muse Française*, 1823-1824, t. I, p. 27. — Édition critique de J. Marsan, Paris, E. Cornély, 1907, 2 vol.)

4. Il est étrange de voir chez Zola, au sujet de *Notre-Dame de Paris*, les lignes suivantes : « Victor Hugo qui s'incline devant Shakespeare, ne prononce jamais le nom de Walter Scott, et il y a là un indice précieux. » (Zola, *Nos auteurs dramatiques*).

des costumes. Le poème épique, la tragédie, la comédie, le conte, la romance doivent prendre, pour plaire, un genre historique, une couleur locale dans les caractères et dans les mœurs.

Tout cela est fait pour enchanter Hugo. Découvrir la vérité dramatique de l'histoire, créer le mouvement, soulever les forces vierges, avoir le courage de colorer, exalter le passé, le mettre en action et donner à tout ce qu'on veut peindre cette couleur locale qui, seule, peut « compléter l'illusion¹ », résume pour Hugo les puissances de l'art. Bref, il y trouve le principal et décisif élément, l'inépuisable prétexte à dire ce qui l'étouffe, en décrivant la vie ardente des foules. Scott a déjà employé, comme le plus fort protagoniste de l'action, le peuple²; Hugo va plus loin que l'Ecos-sais : il s'associe à la populace. Il réhabilite la nature des misérables, le monde dans lequel ils vivent; il s'apparente à leur douleur ou à leur joie, à leur intensité, à leur superficialité ou à leur profondeur.

Renaissance du moyen âge. — Le réveil du passé sera plus fécond encore pour Hugo. La renaissance lente et sûre du moyen âge fait retourner les poètes vers la patrie lointaine de leur esprit. D'abord nuancé de grotesque, le mysticisme en sommeil dans les jeunes cœurs s'affirme. Hugo est un des premiers poètes à exalter les contrastes de la chair et de l'esprit. Les souvenirs du *Chemin de Povreté*³ ou du *Mystère de la Passion*⁴, viennent s'ajouter à la découverte du « bon follastre » Maître François Villon.

1. Cf. *Le Journal des Débats*, du 21 avril 1822 (Critique sur Sismondi).

2. Allan Cunningham, chargé en 1833 de parler, dans la toute jeune *Revue des Deux Mondes*, des écrivains de son pays, est surtout conquis par les tableaux de la « foule roturière qui donne un si vif intérêt aux romans de l'Ecos-sais » (Cf. *R. D. M.*, 1^{er} décembre 1833).

« C'est dans la même classe, dit Scott lui-même, que j'ai placé quelques-unes des scènes par lesquelles j'ai cherché à faire apprécier l'énergie de certaines passions violentes, parce que les hommes du peuple sont moins soumis à la contrainte habituelle de dompter leur sensation et parce que je pense, avec W. Wordsworth, que rarement ils manquent de les rendre dans le langage le plus expressif et le plus éloquent. » (Préface de *L'Antiquaire*).

3. Le *Chemin de Povreté* par Jean Bruyant. En 1500, le célèbre Pierre Gringoire donna, sans mentionner le poète du xiv^e siècle, sous le titre de *Château de Labour*, une imitation de ce poème.

4. Gréban, *op. cit.*

On voit surgir du brouillard des temps d'étranges créations. On marche en tâtonnant, mais plein d'émotion. Ce retour n'aurait pas été possible, s'il n'y avait pas eu similitude des âmes. Young, Sénancour, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, Byron ont été aussi attirés par cette matière mortifiée, meurtrie. Le moyen âge avait connu les contrastes, les visions et les songes, à la recherche desquels les Romantiques s'acharnent.

Comme toujours, une influence chez Hugo prend des nuances personnelles. Il se compose, à vingt-sept ans, un moyen âge à lui, qui doit beaucoup au *Génie du Christianisme*. Plus tard, par un touchant égarement pour ce qu'il aime, il appellera Shakespeare « la dernière cathédrale ». Il vante le pouvoir de sa vision. Le culte excessif et passionné qu'il porte à ses images lui fait croire qu'il a la compréhension du passé. Il est riche d'images truculentes. Il a compris le côté barbare, primitif, grotesque, de la société médiévale. Mais il ne nous dit rien de la culture raffinée, il ne cherche que l'exagération des mouvements et des couleurs, la violence des passions et leur brutalité.

Ce qui intéresse Hugo dans le moyen âge, ce n'est ni la sérénité du ^{xiii}e siècle, ni le sourire du ^{xiv}e, ni la piété du ^{xv}e siècle, mais les éléments de la décadence : les thèmes disparates, les contrastes, les clairs-obscurs, la mélancolie des choses qui se meurent, l'avènement du grotesque :

C'est d'abord, dit Hugo, une invasion, une irruption, un débordement; c'est un torrent qui a rompu sa digue. Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen âge, tient la place de tous les arts. Il attache partout son stigmate au front... des toits¹.

La science des sommes théologiques, la hauteur des esprits, la mystique agissante d'une humanité chevaleresque, avec les croisades, la défense de la veuve et de l'orphelin, il n'en est pas question chez Hugo. Tout le côté généreux des siècles de civilisation lui a échappé. Il a sourdement compris ce vide et il a tenté de le combler par des sentiments humani-

1. V. Hugo, *Cromwell*, Préface, p. 49 (Ollendorff, 1912).

taires. Ainsi il rapproche le grotesque dans l'art de celui de la nature, qui renferme tout. Dans la préface de *Cromwell*, Hugo semble découvrir que le laid existe à côté du beau ; il affirme que les règles et les genres ne sont qu'entraves ; la mesure, l'harmonie sont inutiles ; il s'émerveille devant l'union du sublime et du grotesque. Sait-il qu'il imite les jeux du moyen âge, où le merveilleux existe à côté du réalisme le plus complet ? Les gueux de la Place Saint-Sauveur, les Enfants-sans-souci, les clercs errants, les monstres, les fous, les bourreaux, tous ses personnages sont des outrances merveilleuses des Passions du xv^e siècle.

Comme les vieux conteurs et les trouvères, Hugo sent le pauvre hère attaché à la trame de la vie. Une littérature dans laquelle le miséreux n'a pas sa place n'exprime pas toute l'humanité. Le loqueteux qui vient de subir la « question » et que la misère avait déjà presque tué, les joues creuses, les yeux gonflés, cernés de taches verdâtres, ne ressemble-t-il pas à ce « vagabond de Jésus-Christ », comme Hugo appellera celui dont le nom habituel fut « Dieu de piété ou Dieu piteux », « l'homme de la douleur » représenté par Dürer. Pitié et tendresse humaines, ces deux moteurs de l'art hugolien, nous les trouvons chez les artistes du moyen âge.

A ces motifs s'ajoute une raison d'un ordre particulier. Hugo aime cette époque lointaine parce qu'elle porte en elle ce qui l'obsède : le dualisme de l'individu. L'antithèse médiévale de la chair et de l'esprit est la même chez l'« infatigable promeneur », comme Gautier appelle le « pensif et mystérieux rôdeur¹ ». Hugo avait reçu une éducation superficiellement religieuse et la foi l'avait quitté au tournant de l'adolescence. Le colloque avec Dieu de l'homme du moyen âge, Hugo le reprend. Il interrogera son Dieu, il discutera avec lui pour le bien de la créature éprouvée. Il commence à le faire, d'une façon pittoresque, dans le roman de Notre-Dame, on dirait... au son des cloches !

Le monde, que Hugo évoque autour de la belle cathédrale, est un monde tintamarresque. Avec une maestria souveraine,

1. Th. Gautier, *Souvenirs romantiques*, Paris, Garnier, 1929, p. 94.

une liberté de touche sans pareille, Hugo donne l'illusion de l'œuvre d'historien. Nous pouvons admirer un tour de force et d'adresse. Mais ce roman de *Notre-Dame* présente bien plus que cela. Hugo, sans pénétrer le mystère sacré de *Notre-Dame*, entraîne les esprits vers un passé qui représente si merveilleusement le génie français. Hugo et le Romantisme ont le grand mérite d'avoir rétabli le pont avec le moyen âge, sur un fossé de trois siècles. L'esprit classique, qui a dévoyé la veine française dès le xvi^e siècle, est chassé avec intransigeance. Avec cette composition « de mémoire créatrice¹ », Hugo fait revenir la France aux sentiments nationaux, aux vraies traditions françaises. C'est la preuve qu'un grand artiste communique au passé une vie si intense qu'elle est, en dépit de toute fantaisie, un témoignage aussi puissant que les textes authentiques.

Un poncif médiéval : la fête des fous.

Hugo s'efforce d'entrer en matière par une scène pittoresque chère au moyen âge. Il tombe inévitablement sur un poncif plein d'éclat et de rire : la fête des fous ; charmants bonshommes, niais, imbéciles, spirituels à force de folies, comiques sans le vouloir, ribleurs, bateleurs, vau-riens, badauds, toute la bohème tumultueuse :

A folz, folles, à sots et sotes,
Je crie à toutes gens mercis!².

Le charme impérissable de la fête des fous ne nous intéresse pas ici. L'élément essentiel de cette représentation insérée par Hugo dans le décor de *Notre-Dame* est plus que le côté laïque de la fête ; c'est l'irrespectueux, le grossier, que la gueuserie y a ajouté : l'apport de la taverne à l'autel. Les éléments qui ont fait naître « la poésie dramatique³ »

1. M. Souriau, *Le Concours des grimaces dans « Notre Dame » et ses sources*. Revue des Cours et Conférences, X^e année (1902), 1^{re} série, pp. 560-568.

2. Villon, *Grant Testament*, Ballade par laquelle Villon « crye mercy à chascun », (vv. 1980 et 1983).

3. Le théâtre n'est-il pas aussi né au milieu de la fête des fous ?

n'ont rien à faire avec la procession hurlante et déguenillée de Hugo, qui pourrait faire partie du V^e livre de Rabelais, si le rire n'en était pas absent. Hélas! ces « escoliers », diacres débauchés, ces « fols » mendiants, larrons, coupe-bourses ne sont pas joyeuse compagnie! Nous retrouvons toutes nos vieilles connaissances : les Compagnons de la Coquille. Leurs calembours, on les devine, comme leurs jeux de mots. La grossièreté est transparente et à toute épreuve contre la gaieté. Hugo a donné l'esprit de cette fête par le mouvement. C'est le rythme de la foule qui indique l'effronterie, la bouffonnerie et la jovialité du temps. Dans le défilé profane de mitres, de crosses, de mitaines, d'aubes et de surplis, nous ne sentons pas la parodie joyeuse, mais uniquement la violation volontaire de l'ordre ecclésiastique. De la belle mascarade médiévale, nous ne voyons qu'un défilé de loques et de haillons. De la farce populaire, des anges et des chérubins, il ne reste que le drame cynique du royaume de l'argot.

Telle que Hugo nous montre la fête des fous, telle nous la trouvons dans les vieux documents. L'image, si embellie par l'imagination populaire, perd son charme en s'approchant des textes des parchemins. Au commencement, il s'agissait de donner de la joie aux humbles, de les exalter par une interprétation du *Deposuit potentes de sede*, une sorte de transposition dans le cadre liturgique de la *Fête des Calendes*, le jour de l'an nouveau. Mais la belle idée chrétienne dégénérait en crapulerie! La revanche généreuse que l'Eglise toute-puissante a voulu accorder à ses enfants perdus, fut tournée en bouffonnerie où l'obligé contrefait celui qui l'oblige! La fête des fous parodia l'ordre civil, moral et religieux, comme Hugo nous le montre.

En effet, l'Eglise, pour avoir été trop libérale, se vit dans l'obligation d'agir contre les débordements que créa sa générosité. Dès le xii^e et le xiii^e siècles, Eudes de Sully et Pierre Cambius interdirent ces fêtes sous peine d'excommunication. Au xv^e siècle, la fête des fous, rendue plus disparate par des troubles et par la misère, atteignit son caractère le plus révoltant. On parodiait les textes de l'Ecriture, les paroles du Christ sur la croix, la confession.

De « saintes » fantaisies dégénéraient en plaisanteries vulgaires et fortes gaillardises. Au bas clergé se mêlait alors une foule de gueux et de larrons et ce qui n'avait été que travestis, masques, liberté, fut alors l'expansion d'une humanité grossière.

Une lettre circulaire adressée en 1444¹ par la Faculté parisienne de Théologie indique aux évêques des mesures restrictives contre l'usage « impie » de ce *festum follorum* et en résume tous les scandales : elle mentionne aussi les admirables prétextes invoqués pour justifier ces bacchanales devant le sanctuaire :

Cette fête n'est que pour nous divertir suivant l'exemple de nos pères, afin que la folie, née avec chacun de nous, trouve, au moins une fois l'an, son exutoire. Les tonneaux trop pleins crèveraient, si l'on ne leur ouvrait la bonde ou le fosset. Or nous sommes de vieux muids, des barriques mal cerclées, que le vin de sagesse ferait rompre, si nous le laissons fermenter en dévotion continue².

Il n'y avait alors ni diacres, ni écoliers, ni bourgeois, ni mendiants ou gueux, ni hommes, ni femmes, mais une vaste fournaise d'effronterie et de gueuserie. L'évêque des fous de Viviers poussa la fantaisie jusqu'à imiter, devant l'autel de son église, le grand Coësre parmi ses argotiers. Il atteignit le comble du grotesque par une bénédiction de gueux en jargon argotique :

De par Mossenhor l'Evequé,
Que Dieou vos doné mal al Besclé,
Avec una plena banasta dé pardos
E dos de Rascha de fôl lo mento.

1. Cf. M. Vloberg, *Les Noël's de France*, Grenoble, Arthaud, 1934, in-8°, p. 53.

2. Voir aussi : Du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, s. v. Kalendæ. — Lobineau, *Histoire de Paris*, t. 1, p. 224. — Du Tillot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous*, Lausanne et Genève, 1741. — Marlot, *Metropolis Remensis Historia*, 1666 et 1679, 2 vol. in-fol. — Floegel, *Geschichte des Groteskkomischen*, Liegnitz und Leipzig, 1788, 1 vol. in-8, pp. 159-170. — A. L. Millin, *Monuments antiques inédits nouvellement expliqués*, t. II, Paris, Imprimerie impériale, 1806, p. 344. — Une source importante est constituée par les *Cartulaires*, dont un grand nombre a été imprimé (Voir la liste publiée par Ul. Robert (*Cabinet Historique*, XXIII, 1877, pp. 126, sqq.), qui se trouve aujourd'hui incomplète. — Ne pas oublier surtout l'importante bibliographie qu'a donnée l'abbé Marcel à la fin de son excellent ouvrage : *Les livres liturgiques du diocèse de Langres*, Paris, 1892.

ce qui signifie : « De par Monseigneur l'Evêque, que Dieu vous donne mal au foie et que vous ayez une pleine panetée de pardons, avec, en plus, deux doigts de teigne¹ ! »

Les statuts manuscrits de l'église de Toul nous apprennent que le clergé de cette ville excellait dans le genre. Une série d'équivoques enchantaient les esprits mal tournés. Louis, archevêque de Sens, publie, en 1445, des statuts qui montrent que les folies et les turpitudes reprochées au bas-clergé avaient atteint les dernières limites, « à ce point que, dans ces jours d'orgie, on promenait dans les villes et sur les théâtre des hommes entièrement nus² ». Il fallut l'autorité du Concile de Trente et, surtout, les sarcasmes de la Réforme pour comprendre que cette folie était plus sérieuse qu'on ne le pensait et portait en elle le grave danger de laisser abolir par la canaille la pureté de l'Eglise.

Hugo dégage de ces éléments plus que le côté bouffonnerie et cela par la nature même de son génie, qui aime se plonger dans la dissolution et la déchéance, pour y trouver, après les accents amers, l'humanité.

Le concours des grimaces. — L'apogée de cette fête était le choix d'un pape des fous. Ici vient un trait, d'une fraîcheur originale, que Hugo ajouta à cet ancien poncif, en y mettant toute la truculence de l'élément profane de ces « diableries » disgracieuses. Nous assistons à un concours de grimaces. C'est Maître Coppenole, le Flamand, qui en donne l'idée. Les fous choisissent la petite chapelle pour le théâtre des grimaces. Une vitre brisée de la rosace donne le cadre rêvé pour laisser passer la tête des concurrents.

Par quoi Hugo a-t-il eu connaissance de ces survivances burlesques ? Il semble que l'idée date de loin. Nous avons trace d'une source dans le *Conservateur littéraire* de mars 1820³. Un critique qui signe V... (il faut lire Victor Hugo)

1. Cf. M. Vloberg, *op. cit.*, p. 53.

2. Adolphe Fabre, *Les clercs du palais, recherches historiques sur les bazoches des parlements et les sociétés dramatiques des Bazochiens et des Enfants-sans souci* (2^e édition, Lyon, Scheuring, 1875, p. 223).

3. VIII^e livraison, t. I. — M. Souriau mentionne le fait à la date erronée de décembre 1819 dans *Le Concours des grimaces dans Notre-Dame et ses sources*, art. cit.

engage ironiquement un certain Lebois (*L'Art du Tour*) à continuer :

Son troisième ouvrage sera sans doute encore plus amusant que les deux premiers et la succession des productions littéraires de M. Lebois pourra rappeler ces concours, qui, suivant Addison, s'ouvriraient jadis dans les petites villes d'Ecosse, et où de bons villageois venaient tour à tour s'essayer sur les tréteaux à qui ferait la plus laide grimace.

Cette source sur le concours de grimaces pourrait être complétée par le rappel d'un très ancien usage des campagnes soissonnaises. Peut-être Hugo ne l'a-t-il pas ignoré ?

Il est une des paroisses de l'arrondissement de Soissons et du canton d'Oulchy-le-Château qui avait gagné un sobriquet aussi significatif que pittoresque. C'est Villemontoire, surnommé « Villemontoire-la-Grimace », parce que, de haute antiquité, il servait annuellement de centre au bizarre spectacle, *ludus theatralis*, d'un concours public de grimaciers, toujours et de fondation présidée (ce sont les anciens registres du Chapitre cathédral de Soissons qui nous l'apprennent) par une commission de trois chanoines venus à cet effet de la ville épiscopale. Il faut ajouter que le chapitre de Soissons possédait la seigneurie de Villemontoire-la-Grimace. Au jour solennel de Noël et sans doute entre la messe et les vêpres, le concours baroque avait lieu. Le théâtre était dressé près de l'église. Celle-ci surmonte un ravin très pittoresque où se déroulent les pentes abruptes alors et les sinuosités de l'ancienne route de Soissons à Château-Thierry. On juge d'ici la scène, son paysage et son ampleur. A Villemontoire-la-Grimace affluaient, par le froid, les paysans des alentours et en atours de fêtes, à belles couleurs voyantes. A l'heure indiquée, on voyait arriver, majestueusement, les trois chanoines, en aumusses fourrées d'hermine et qu'accompagnaient d'autres juges de camp, le bailli et les officiers de leur justice. Solennellement, on remettait cette belle veste, avec force compliments, « à celui qui feroit la plus belle grimace sur le théâtre de la place¹ ».

L'archéologue soissonnais ajoute :

Il y avait, dans une de nos cités tout à fait picardes, une confrérie qui portait pour nom celui de Trompettes-Jongleurs et pour

1. Cf. *Registres capitulaires de la cathédrale de Soissons*. En outre, le Chanoine Cabaret, *Histoire de Soissons*, t. II, p. 312, cité par Ed. Fleury, *Origines et développement de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*, Laon, Cortilliot, 1880, p. 412.

surnom celui de Singes de Chauny. Rabelais constate leur habileté proverbiale et Pasquier les a vus jouer dans sa jeunesse. Qui dit singes, dit grimaces et grimaciers. Il est évident que, parmi les spectacles annuels et publics qu'en rentrant de leurs tournées par la France ces comédiens nomades et successeurs immédiats des anciens *joculatores*, devaient, aux termes des règlements de leur corporation, donner aux autorités et aux habitants de Chauny, leur ville natale, il y eut des concours de grimaces. En portant leur bannière timbrée au Singe verd qui grimaçait, les *Singes de Chauny* faisaient dans cette ville leur entrée solennelle en chantant, musiquant et dansant, par conséquent grimaçant, puisqu'ils tenaient école de grimaces¹.

Quasimodo. — Le sonneur de Notre-Dame sera élu par cette foule hurlante, comme « bienheureux pape des fous ». Sa laideur est même plus repoussante que celle de Clopin Trouillefou, grand Coësre, sa monstruosité est telle que, si les gueux avaient trouvé cet enfant abandonné, ils l'auraient adopté immédiatement, en reconnaissant chez lui un sujet rare d'exploitation. Quasimodo dompte la foule par le rire. Il est odieux, risible, mais il est vivant. Il est même la seule réalité vivante de la fête des fous. Pauvre Quasimodo, bossu, borgne et bancal, il avait la victoire facile sur ses concurrents : « sa grimace était son visage. » L'idée déjà ébauchée par « Le Friauche », s'éclaire ici et reviendra impérieusement dans *l'Homme qui rit*.

Après avoir acclamé Quasimodo comme le pape des fous, tous les mendiants, tous les gueux, tous les laquais, tous les coupe-bourses, réunis aux écoliers, se mettent en marche pour faire, selon l'usage, la joie de Paris.

Le cortège des fous est un chef-d'œuvre de mise en scène. D'abord les bohémiens avec leur duc d'Égypte à cheval, Égyptiens et Égyptiennes, comtes et menu peuple en oripeaux et en haillons ; puis, le royaume d'argot, voleurs de France, échelonnés par ordre de dignité et par esprit de parodie, les moindres passant les premiers :

Ainsi défilaient quatre par quatre, avec les divers insignes de leurs grades dans cette étrange faculté, la plupart éclopés, ceux-ci boiteux, ceux-là manchots, les courtauds de boutanche, les

1. Ed. Fleury, *op. cit.*, p. 112.

coquillards, les hubins, les saboulex, les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piêtres, les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers, les narquois, les orphelins, les archi-suppôts, les cagoux¹...

Au milieu, les grands officiers de la confrérie portaient sur leurs épaules « Clopin Trouillefou, roi de Thunes, successeur du grand Coesre », Hugo le décrit « accroupi dans une petite charrette traînée par des chiens », tel qu'on le trouve déjà chez Olivier Chéreau. L'auteur du *Jargon de l'argot réformé* se dresse déjà contre le lapsus fréquent qui consiste à appeler le grand Coësre, roi de Thunes.

... C'est une erreur, dit-il, c'est qu'il y a eu un homme qui a esté grand Coësre trois ans qu'on appelait Roy de Thunes, qui se faisait traîner par deux grands chiens en une petite charrette, lequel a été exécuté dans Bordeaux pour son malfaict².

Hugo a dû trouver le nom du roi de Thunes dans Sauval³ et a dû le généraliser pour le grand Coësre⁴. Alexandre Dumas reprend cette licence poétique⁵.

Puis vient l'Empire de Galilée, avec son empereur Guillaume Rousseau, et enfin les baladins, les suppôts et les clercs. Toute la basoche en robe noire, mais couronnée de fleurs, portant de gros cierges jaunes, où les sons des flûtes et cuivres se mêlent à tous les jargons argotiques. Le poncif atteint ici son apogée et prend en même temps une physio-

1. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, t. I, liv. II, ch. III : Besos para golpes.

2. Ol. Chéreau, *op. cit.*, p. 9.

3. Sauval, *Histoire et recherche des antiquités de la Ville de Paris*, *op. cit.*, t. I, pp. 540 s'q. :

« Leur Roi prend d'ordinaire le nom de grand Coësre, dit-il, quelquefois de Roi de Thunes à cause d'un scélérat appelé de la sorte qui fut roi trois ans de suite, et qui se faisoit traîner par deux grands chiens dans une petite charrette, et mourut à Bordeaux sur une roue. »

4. Cf. Lacroix, *Le Moyen Age et la Renaissance*, Paris, 1848-1854, 5 vol. in-4, t. I, 1^{re} partie.

5. Alex. Dumas (*La Tour Saint-Jacques*, drame représenté le 15 novembre 1856 au Théâtre impérial du Cirque) par la bouche de Fleur d'Épée apostrophe le grand Coësre ainsi : « Allons, approche, maître Jasmyn Tonneau 1^{er}, empereur d'Égypte, roi de Thunes, prince d'Argot, duc de Bohême... » (Théâtre complet d'Alex. Dumas, t. XIII (1865), acte IV, Sc. II).

nomie hugolienne. L'image de cette fête haute en couleur, qui obsédait nos souvenirs, est complète maintenant. Les silhouettes sont aiguisées et poussées à l'extrême limite, le bétail gueusard fait songer aux corps des damnés. Hugo les sculpte à la hache, directes, ardentes, s'entremêlant, en relief comme sur un panneau de bois. L'émotion collective nous atteint : on dirait qu'on rêve tout éveillé la farce de « la mère sottie ».

Fête des fous, signe d'allégresse et symbole chrétien, Hugo l'a baignée d'atmosphère trouble. On est envahi par des pressentiments et par l'idée de la fatalité.

La Cour des Miracles et ses premiers rôles.

Jamais la gueuserie ne fut aussi présente et mêlée à la vie d'église qu'à la fin du xv^e siècle. Jamais elle ne fut aussi insolente.

Hugo a utilisé dans son roman *de Notre-Dame* l'image la plus familière de la gueuserie : la cour des miracles ; il la décrit avec son pittoresque, depuis les rues tortueuses qui conduisent infailliblement vers elle et aboutissent à « la place immense où mille lumières éparses vacillent dans l'ombre ». Cette taverne de la Guenille avec ses hôtes, au chef « dur et fol », toujours en ripaille, en beuverie, tricherie, et mauvais tours, a toujours eu maille à partir avec la loi et l'Église. Il est inutile d'insister ici sur l'histoire des cours des miracles¹ ; ce qui nous intéresse, c'est l'apport de Hugo. Il a scrupuleusement suivi ses sources tout en mettant dans l'atmosphère même de son récit, ce conventionnel d'où ressort sa personnalité. Cette fois, il donne un tour théâtral à son évocation, un accent original à l'image familière ; il « bestourne² » l'idée ; il maquille la cour des miracles.

Le décor. — Hugo la dépeint en véritable « tour de Babel » : la description du lieu, l'histoire de sa hiérarchie, le

1. Cf. plus haut le chapitre : *Sur la route des gueux*.

2. Villon, *Double ballade*, v. 67.

gouvernement du grand Coësre et les caractéristiques de sa populace¹.

La comparaison ne se pose pas entre Sauval et Hugo : le premier, dans ses trois gros in-folio, a consacré quelques pages à la cour des miracles et à ses habitants ; Hugo, lui, a donné à la gueuserie son aspect d'excès, de clinquant, de monde bigarré. Guidé aussi par la lecture de la *Chronique scandaleuse*, des *Comptes de la prévôté*, de Du Breul et Guy Patin, Victor Hugo se faisait une vision assez exacte, à laquelle il a donné son empreinte unique. Cette fois, semblait-il, il reste quand même, comme nous allons le voir, sous la domination d'une idée qui lui est étrangère.

Le tableau de la cour des miracles est une des causes du succès fait au roman de *Notre-Dame*². Il est vrai que ce tableau, décrit avec une fougue et un sens rare du pittoresque, a une singulière puissance :

C'était une vaste place, irrégulière et mal pavée, comme toutes les places de Paris alors. Des feux, autour desquels fourmillaient des groupes étranges, y brillaient çà et là. Tout cela allait, venait, criait. On entendait des cris aigus, des vagissements d'enfants, des voix de femmes. Les mains, les têtes de cette foule, noires sur le fond lumineux, y découpaient mille gestes bizarres. Par moments, sur le sol, où tremblait la clarté des feux, mêlée à de grandes ombres indéfinies, on pouvait voir passer un chien qui ressemblait à un homme, un homme qui ressemblait à un chien. Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité, comme dans un pandémonium³...

Confronter ici la vision du romancier avec les quelques certitudes de l'histoire est un rôle ingrat. En nous reportant aux anciens plans⁴, « la vaste et immense place » dont parle Hugo se réduit à peu de chose. Même en tenant compte des descriptions de Sauval sur l'ancienne cour des miracles, qui

1. Nous avons vu que Hugo a utilisé les descriptions de Sauval qui sont du xviii^e siècle. — Cf. P. Berret, *Le Moyen Age dans la Légende des Siècles et les sources de « Notre-Dame »*, p. 67. — Cf. Th. Gautier, *Victor Hugo*, Paris, Fasquelle, 1902, ch. lx.

2. G. Planche reproche même au public son « goût dépravé pour ce spectacle », qu'il condamne comme puéril (G. Planche, *op. cit.*).

3. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, t. I, liv. II, ch. vi : La cruche cassée.

4. On trouve la cour des miracles pour la première fois sur les plans de Jacques Gomboust, 1652, et Jean Boisseau, 1654.

avait été plus considérable qu'en son temps, on ne peut évaluer la grandeur de l'îlot de la gueuserie à guère plus de quarante mètres. Elle n'était pas pavée non plus, car cet honneur était réservé aux grandes artères de la ville. De même, la taverne des truands est pure fiction. Hugo incorpore au royaume de l'argot l'Empire de Galilée et de l'Égypte qui cependant n'avait nullement son siège à la cour des miracles.

Ne cherchons pas de précisions ennuyeuses pour justifier ce tableau, qui a immortalisé la cour des miracles. Comment expliquer la force de certains détails, qui viennent justement fausser le portrait historique? les éléments hugoliens se fondent et confondent dans une nouvelle vie, plus forte, plus intense, que celle que les vieilles paperasses ont laissé échapper. Le fait historique s'efface devant le décor théâtral et ses brillants acteurs.

Hugo a créé son décor principalement par le procédé d'images: « cercle magique — cité des voleurs — hideuse verrue à la face de Paris — égoût d'où s'échappait chaque matin et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vice, de vagabondage — ruche monstrueuse — l'hôpital menteur... » Cette abondance de métaphores a ici sa pleine raison d'être. Hugo enlumine ses images à la manière des artistes du gothique fleuri. Il les dore; il y applique des pâtes gaufrées, des plaques de verre, des feuilles d'argent, des feuillages, des animaux, d'où sortent les personnages peints « au naturel » de la pègre, caravane infinie qui sillonne les grandes voies commerciales.

Le décor équivoque, avec le mystère de ses ruelles, Hugo le peuple. Clopin-clopant, cahin-caha, Hugo convoque tous les amis de « la vie généreuse ». Les gueux de « la cruche cassée » sont tristes et laids. Ils sont toujours à

Trembler à chièr renfrongnée,
Mesgres, veluz et morfonduz¹,

à la fois étonnamment pittoresques et étonnamment scéniques. Si nous avons un regret, c'est de ne rien savoir de

1. Villon, *Le Petit Testament*, vv. 237-238.

« leur honte et diffame », nous ne les sentons pas humains. Pour nous, ils restent enracinés dans le décor peint, leur horizon se perd dans la brume des chimères de Notre-Dame ; ils ont l'existence invraisemblable et troublante des fictions : cour des miracles hugolienne.

Hugo, on le sent bien, est familier avec les images médiévales de la gueuserie. Il connaît l'aveugle qui voit, le boiteux qui court, le cul-de-jatte qui danse. Les métiers absurdes, qui varient selon le vent, il semble les avoir étudiés : le narquois qui défait, en sifflant, les bandages de sa fausse blessure, le piètre qui, sain et vigoureux, dégourdit son genou d'unijambiste, emmailloté depuis le matin dans mille ligatures, le malingreux qui prépare avec de l'éclaire et du sang de bœuf sa « jambe de Dieu » du lendemain, le coquillard qui épelle la complainte de la Sainte-Reine, le jeune hubin qui prend une leçon d'épilepsie, le vieux saboulex qui enseigne l'art d'écumer en mâchant un morceau de savon, l'hydropique qui se dégonfle et les larrons qui se disputent un enfant volé. Hugo connaît le magasin de masques, de haillons, d'emplâtres et de potences, les recettes des francs-mitoux et leur fertile ingéniosité à faire naître bosses, apostumes, ulcères. Toutes les tromperies, toutes les professions disparates et absurdes des « enfants de la Galle », il les connaît. Il sait tous les métiers.

Un seul lui a échappé : celui que les gueux exercent à l'ombre de la cathédrale. La pègre d'église est riche d'invention. D'abord la besogne sans audace, spéculation simple sur la bienfaisance des pieuses gens : — tendre la main sous le porche des cathédrales avec un « Dieu vous le rendra », — comme Clopin Trouillefou dans la salle du palais. Mais ensuite intervient l'état-major splendide des rats d'Eglise, qui s'appellent les Cigareres. Pendant les offices, dans les festins et assemblées publiques, « ils coupent la moitié d'un manteau, les manches d'une casaque, demy-robe, le quart d'une jupe et, finalement, ce qu'ils trouvent, car de tout se fait argent¹ ». Les gueux d'église, après avoir infesté les lieux saints, contrefont les prêtres et les moines, avec cette

1. Garcia, *l'Antiquité des larrons*, pp. 128-130.

même science parfaite de simulation qu'ils mettent en œuvre pour leurs infirmités.

Ils volent tout, même le vocabulaire de l'Église, qui fournit les noms à leurs spécialités. Ainsi, certains de ces larrons s'appellent les *Dévots*, « ils sont perpétuellement à genoux dedans des couvents ayâs un chappelet entre les mains pour se cacher en voyant l'occasion, ou sous un autel, ou derrière quelque tableau, la veille de quelque Fest solennelle afin de sortir la nuit, vuidier les boîtes et despoiller les Images de tous les ornements qu'elles ont¹ ». Les *Apôtres* tirent leur nom de saint Pierre, « parce que, tout ainsi qu'il porte les clefs du ciel, ils portent aussi ordinairement un crochet ou clef universelle, avec laquelle ils ouvrent toutes sortes de portes². » Ils volent même le « Bon Dieu » et l'emportent de Saint-Pierre-aux-Bœufs à la cour des miracles. Sauval s'est souvenu de cette aventure et décrit « Sa Toute-Puissance », trônant dans la cour parisienne du xviii^e siècle. Hugo parle du « très bon Dieu-le-père, en pierre » que Clopin Trouillefou évoque ironiquement pour « adoucir » les derniers moments de Gringoire.

La cour des miracles de *Notre-Dame*, nous l'avons dit, est un décor coloré, mais non un aspect de l'humanité grouillante. Il y a une grande différence entre ces gueux de la *Cruche cassée* et la mauvaise compagnie du jeune « François ». De là matière lyrique de la pauvreté rebelle et « despitueuse », Hugo n'a pas voulu tirer jprofit, pas plus que du mystère de la cathédrale. Il n'y a ni l'angoisse des ventres creux, ni la poésie de « la belle étoile ». Où sont les chansons de regret, de misère, de honte ? la bonne Vierge, refuge du pauvre gueux, et la mauvaise Dame Fortune qui lui rit au nez ? L'amertume du vice, l'angoisse, la peur et la crainte de la loi, où sont tous nos thèmes favoris du moyen âge ? Les fortes gaillardises des tavernes, les saintes fantaisies allégoriques, la verve robuste du rire avec son écho lointain, les larmes ! Hugo n'a pas voulu du « ris en pleurs. » De l'immense fouillis de matériaux médiévaux, Hugo ne débite

1. Garcia, *l'Antiquité des larrons*, pp. 128-130.

2. *Ibid.*

qu'une série de mœurs pittoresques. Ses gueux sont savants et artistiques. Sa cour des miracles est un étrange royaume de fantaisie. Dans ses habitudes, ses coutumes, ses lois, sa discipline, sa hiérarchie même, ne se trouve pas le souffle du moyen âge de France.

«... Un pedaso de pan » nous rend attentif au milieu du chapitre. Hugo aurait-il pensé à la Hampa¹, la cour des miracles espagnole? Au patio carrelé en briques; meublé d'un banc à trois jambes, d'une cruche ébréchée, d'une natte de jonc et d'un pot de basilic; à ce patio pauvre, d'où l'on aperçoit, à côté, deux salles basses avec des fleurets, des boucliers de liège, un coffre sans couvercle et une sainte image de Notre-Dame? A-t-il pensé à ce repaire ensoleillé où le « gachupin » se repose des mauvais coups de la fortune, le « trainel » de la mauvaise humeur du « ruffian », où le porteur d'eau asturien s'entretient avec la servante galicienne, où le muletier andalou dépose l'épée et joue au triomphe, aux osselets ou à la bassette; où les « virotes et matons, » picaros de cœur, attendent la loi et l'alguazil, la tête haute? Non, Hugo ne s'en est pas souvenu; la Hampa ne ressemble pas à la cour des miracles de Clopin Trouillefou. Sauf quelques mots espagnols, aucune trace d'une survivance de Cervantès. La cour des miracles de Hugo n'a rien à faire avec les États généraux de Ragot, ni avec la Hampa de Monipodio².

La vie qu'on trouve dans ce décor pittoresque est due au même genre d'illusion étrange qui veut que nous suivions chaque fois ce grand magicien jusque dans ses temples les plus factices. Si invraisemblable que cela puisse paraître, la cour des miracles de Hugo nous vient tout droit de la cour de Versailles. Elle est du même ordre théâtral que le « Ballet Royal de la Nuit » de Benserade³. Hugo lui-même donne la

1. Cervantès, *Rinconète et Cortadille*, trad. par Louis Viardot, Paris, Taillandier, s. d., pp. 58 sq.

2. Chasles croit que Hugo a pris Monipodio comme modèle pour Clopin Trouillefou. Cf. Chasles, *Michel Cervantès, sa vie, son temps, son œuvre politique et littéraire*, Paris, Didier, 1866, p. 265.

3. Dans le *Ballet Royal de la Nuit*, dansé par Sa Majesté le 23 février 1653, la XIV^e Entrée représente : « La Cour des Miracles où se rendent le soir toute sorte de Gueux et Estropiez, qui en sortent sains et gaillards pour danser leur entrée, après laquelle ils donnent une Sérénade ridicule au Maistre du lieu ».

preuve de cette source piquante puisqu'il cite Benserade avec beaucoup d'insistance. Ce sont les chandelles du théâtre du Petit-Bourbon qui éclairent le repaire des gueux du roman de Notre-Dame.

Les acteurs. Clopin Trouillefou. — Dans ce décor stylisé, Hugo a campé à côté de la légendaire Egyptienne, trois personnages stylisés aussi : Clopin Trouillefou, Gringoire et Jehan Frolo.

Clopin Trouillefou est le mendiant déguenillé qui, pour attirer les regards et les aumônes, s'est hissé jusqu'à la corniche des piliers de la grande salle du Palais de Justice. Une fois rentré dans le royaume argotique, il revêt, en dépit de ses haillons, les insignes royaux et devient le souverain suprême. Le grand Coësre a tout pour être un personnage de premier plan. Mais la veine dramatique percera-t-elle à travers tant de pittoresque ?

Clopin Trouillefou est une création théâtrale, marionnette sortie de la grosse boîte à surprises historiques de Sauval, un comédien perdu de Cervantès, un danseur échappé de Benserade. L'ancienne formule hugolienne des temps de *Bug Jargal* et de *Han d'Islande*, — l'amour des monstres, — y est-elle pour quelque chose ?

Ce « roi de Thunes », fatigant dans son rôle de puissant souverain, est en baudruche. Sa loi du talion n'est pas barbare ; elle est bourgeoise. Son inquisition est semblable à une enquête de commissaire et, s'il raille, pourquoi n'a-t-il rien de ce gros rire de Ragot ou du sourire de Monipodio, le « père de tous, le maître, le supérieur de la confrérie¹ » ? Il lui manque la force et la truculence. On a l'impression que les accessoires, les haillons, les guenilles, les fourches et les haches, les jambes qui titubent, les bras ulcérés, l'ont étouffé et que la peuplade de truands est engagée par un habile metteur en scène pour représenter l'enfer en face du ciel de Notre-Dame.

Au milieu d'un cercle de guenilles, de figures sordides et hébétées, le maître des truands jugera le poète Gringoire

1. Cervantès, *op. cit.*

accusé du crime d'avoir violé les privilèges du royaume argotique. Sa royauté se remarque uniquement par une espèce de coiffure cerclée, dont Hugo dit qu'il était difficile de distinguer « si c'était un bonnet d'enfant ou une couronne de roi ». Cette première note de gueux-anti-thèse du Roi deviendra plus tard dans le *Théâtre en liberté* le thème de la comédie *Mangeront-ils*¹?

Hugo ne nous dit rien des subtilités du métier de Clopin Trouillefou, des « diverses façons de suivre la vertu² ». Exécute-t-il les commandes secrètes à Paris comme Monipodio à Séville? « Tel veut se venger d'un ennemi et le faire bâtonner, tel veut moins et se contente de faire effrayer un rival, tel veut davantage et demande qu'on coupe la figure à sa victime, ou bien qu'on répande contre elle un petit écrit calomnieux. » A-t-il « son mémoire des coups de bâton, » son « cahier des balafres et son registre des offenses communes », c'est-à-dire des petites mésaventures bénignes, des taches, des estocades, des huées qu'il délivre au plus bas prix? « Une frayeur de vingt écus est déjà grave et coûteuse³. » Fait-il payer les devoirs à ses sujets en véritable « Chassegueuz » de grande ville⁴?

Non, ce grand prince de la cour des miracles hugolienne montre sa puissance uniquement par son interrogatoire du poète que le hasard lui amène. On connaît la scène truculente; elle finit par la sentence qui condamne le rimailleur à la hart. C'est ainsi que Hugo imagine la justice des gueux. Elle ne connaît pas de grâce pour celui qui n'est pas cagou, franc-mitou ou rifodé. En effet le crime de « lèze Majesté » était payé très cher dans le pays de la « quenaille », mais pas de la mort. Voyons ce qui y attend l'intrus :

Le plus ancien Cagou le prend et despoille tout nud, l'on pisse tous en une *croisle*, avec deux poignées de sel, et un peu de vinaigre; avec un bouchon de paille on lui frotte le bas du ventre et le trou du..., si bien que le sang en vient et m'assure que cela

1. V. Hugo, *Théâtre en liberté*, *Mangeront-ils*? Paris, Ollendorff, 1911.

2. Pechon de Ruby, *op. cit.*, p. 16.

3. Chasles, *Cervantès*, p. 265.

4. Pechon de Ruby, *op. cit.*

lui a demangé à plus d'un mois de là, et de cette eau faut qu'il en boive un peu ou estre bien frotté¹.

Clopin Trouillefou écrase notre pauvre poète par des harangues tonitruantes, par des remarques définitives, comme « coupe-gorge, oui ; coupe-bourse, non » ou « la loi que vous faites aux truands, les truands vous la font. » Et Clopin Trouillefou ajoute — ou plutôt, par son truchement, c'est Hugo qui exprime ici encore une de ses théories favorites : « C'est votre faute, bourgeois, si la loi est méchante. » L'esprit satirique de Hugo s'amusera plus tard encore à fouetter le bourgeois., « le médiocre immense². » Ici la raillerie est toute neuve encore et toute proche de ses sources. Elle n'est pas audacieuse, elle est brave : « Il faut bien qu'on voie de temps en temps une grimace d'honnête homme au-dessus du collier de chanvre ; cela rend la chose honorable. »

On connaît la fin de la scène. Le grand Coësre applique la loi bohémienne à celui qui a violé l'enceinte de son royaume. « Il faut que tu épouses une truande ou la corde, » dit-il à Gringoire. C'est une punition sévère : choisir entre la mort ou une ribaude ; Clopin Trouillefou n'a pas de savoir-vivre. Toutes nos espérances entourent l'arrivée de la belle Égyptienne. Mais Hugo reste sur le mode grotesque. Clopin Trouillefou pousse la farce jusqu'à faire pendre Gringoire, « pour amuser ses truands ». Egayer les truands, parce qu'on est roi de la pègre, par la pendaison d'un individu bourgeois, pourrait fournir des développements irrésistibles. Il n'en est rien. Bellevigne de l'Étoile, Andry le Rouge, François Chante-prune, gueux exécuteurs du pauvre Gringoire, ne sont que des silhouettes, bribes de lecture aux noms suggestifs. S'ils ouvraient la bouche, on les entendrait réciter Sauval, comme les autres. Mais ils restent cois. On dirait vraiment que ce sont les mimes de Ben-serade.

Où sont restés les mandolines, les cornemuses et les grelots, auxquels nous avons droit, ou du moins les instru-

1. Pechon de Ruby, *op. cit.*, p. 20.

2. Victor Hugo, *Dieu*, I, Ascension dans les ténèbres, 1, L'esprit humain.

ments de charivari? Plus tard, avec César de Bazan, Hugo retournera vers le monde gai de la cour des miracles. « Enfants, amusez-vous, vous êtes dans la raison, la vieillesse viendra et vous pleurerez le temps perdu, comme je le pleure. Recommandez-moi à Dieu dans vos prières. Je vais le prier aussi pour moi et pour vous, afin qu'il nous protège dans notre dangereux métier et nous préserve des surprises de la justice¹. »

Gringoire. — Gringoire est le poète condamné à mort par un gueux, un prince spirituel châtié par une brute, — Hugo a oublié Caliban.

« Un peu plus qu'un animal domestique, un peu moins qu'un laquais² », Gringoire n'est pas un poète, mais une enseigne de poète. Hugo lui donne une teinture de toute chose. A force d'avoir frôlé les doctes robes et les savants bonnets, Gringoire disserte sur les hommes et la vie. Mais son aplomb est maigre et lui attire plutôt le mépris que la pitié. Babillard, qui ne se rattrape même pas en galanterie, avec sa mine blême, ses jambes d'échassier, il n'est pas assez malin, pour devenir un coquin. Il sera gueux..., mais il ne sera pas, hélas ! un Villon. Par quelle étrange association d'idées Hugo a-t-il nommé son poète-gueux Gringoire? Par quel désir de paradoxe a-t-il parodié le chef distingué des « Enfants-sans-souci », puisque c'est à lui qu'il nous fait penser?

Le grand poète du moyen âge fut tout ce que le Gringoire de Hugo aspirait sans doute à être. Mais du poète triomphant il ne reste qu'un pitre. Du poète moralisateur Hugo a fait un gueux. L'amour de l'un pour le sermon, Hugo le remplace par l'amour du bavardage chez l'autre. Le poète qui représentait si bien la raison et le bon sens devient le parasite de la cour des miracles.

Gringoire voulait instruire en amusant. C'était aussi le programme du pauvre rimeur hugolien. Gringoire est « entrepreneur de théâtre » ou plutôt directeur d'une troupe qu'il recrutait parmi les clercs du Palais et du Châtelet³.

1. Cervantès, *op. cit.*

2. G. Planche, *op. cit.*, p. 753.

3. Le jour du mardi-gras de l'an 1512, Gringoire fit jour aux Halles à Paris une moralité, une farce et une sottie. Cf. A. Fabre, *Les clercs du Palais*, p. 245.

Le Gringoire de Hugo a l'honneur de pouvoir faire représenter sa moralité au Palais de Justice.

Hugo l'appauvrit encore en ne lui faisant connaître de la gloire que l'avant-goût. Nous connaissons la scène du Palais et ses suites. Gringoire, qui venait d'être condamné à l'échec par les bourgeois, se voit brusquement condamné à la potence dans la cour des miracles. Le poète qui vient de rater la gloire, après en avoir goûté la faveur, ratera la mort après en avoir goûté l'angoisse.

Son secret est de n'avoir nulle méchanceté. Il est bon parce qu'il ne sait pas où loger le mal : il n'a pas d'arrière-pensée, il n'a pas de conscience. La duplicité colle à lui parce qu'elle accompagne sa misère. Tout en lui est fuyant, et évoque autre chose que ce qu'il est, comme son nom. Ce rimailleur n'a rien de commun non plus avec d'autres poètes de la fin du xv^e siècle, ni avec le délicat et émouvant Charles d'Orléans ; il n'a pas la « merencolie » d'Alain Chartier, ni la finesse du moine de Lyre, Guillaume Alexis, et encore moins la verve gauloise de Guillaume Coquillard. Malgré les naïvetés, les archaïsmes de la langue, il n'est pas un médiéval. Gringoire serait-il un romantique ?

Hugo aurait-il pensé à Ymbert Galloix, ce malheureux poète qu'il rencontra maintes fois, « ce penseur mort de misère¹, ce Genevois qui vivait à Paris, inconnu et incompris, et qui aspirait à être un jour Lord Byron ? Ou bien à la résignation noble d'un Hégésippe Moreau² qui, errant dans la rue, composait son *Ode à la faim* ? Gringoire ne ressemble pas à ces esprits fins et douloureux, qui font partie du Cénacle des poètes où siège son Altesse la Faim : Malfilâtre, Gilbert, Petrus Borel et Victor Escousse ; Hugo les a-t-il oubliés ?

Amené devant le roi, le jour de l'émeute des truands, Gringoire se sauve à la manière des valets de Goldoni. Il ment, il bafouille, il a l'air niais. Il brode sur le canevas de

1. Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées*, Édition ne varietur, Paris, 1886-1902, in-8°. pp. 345-379.

2. Hégésippe Moreau, *Le Myosotis*, Nouvelle éd. précédée d'une note biographique par M. Sainte-Marie Marcotte, augmentée d'un portrait littéraire de H. Moreau par M. Sainte-Beuve, et d'œuvres posthumes, recueillies et mises en ordre par M. Oct. Lacroix, Paris, Mascana, 1831, 1 vol. in-12.

son arrestation une comédie à l'italienne. Il joue son impromptu devant le roi avec un naturel qui n'a d'égal que sa peur. Il est ingénieux au point de faire des sauts périlleux de parole et de grands écarts de cris; il joue du masque à un tel point qu'on ne distingue plus quel est son vrai visage. Il n'arracherait pas les larmes à un auditoire, mais il arrache sa liberté au roi. C'est déjà le poète famélique de Banville, mais c'est aussi Maglia du *Théâtre en liberté*.

Pourquoi cette ébauche si caricaturale de ce que Hugo était lui-même : un poète? Il attaque Gringoire dans son essence; il le fait ignorant, lâche. Il n'a pas un mot de sympathie pour lui; il rit de son malheur. Ce Gringoire de Hugo ne peut briller ailleurs qu'à la cour d'un grand Coësre. Constatation troublante pour nous : Hugo a créé un poète sans muse, comme une cathédrale sans foi.

Jehan Frollo. — Jehan Frollo du Moulin semble le personnage de prédilection de Hugo. Il l'a rendu plus vivant, plus humain que ses camarades de gueuserie.

Jehan Frollo est, de son état, étudiant et frère d'archidiaque, mais il est gueux dans l'âme et fait pour la vie généreuse et libre. Ne le condamnons pas trop vite, il semble sortir d'une Balivernerie de Noël du Fail, d'une « oysiveté » du docte Bonaventure des Périers, d'une anecdote galante de la Reine de Navarre. Cet écorcheur de latin, à la silhouette fine, avec son jargon « pindarique », ses tours « villonnesques » et sa morgue, nous vient tout frais des « Chroniques du grand et énorme Gargantua ». On connaît l'amour de Hugo pour Rabelais, qu'il cite parmi les quelques génies du monde. « La joie pantagruélique n'est pas moins grandiose que la gaîté jupitérienne¹ », écrira-t-il, — et il aime laisser respirer à ses personnages la moquerie épique².

1. V. Hugo, *W. Shakespeare*, Paris, Ollendorf.

2. Et voilà les prêtres du rire,
Entre Démocrite et Térence,
Rabelais, que nul ne comprit;
Il berce Adam pour qu'il s'endorme,
Et son éclat de rire énorme
Est un des gouffres de l'esprit !

(V. Hugo, *Les Contemplations*, liv. VI, xxiii, *Les Mages*.)

On a l'habitude de répéter que Victor Hugo goûte Rabelais sans l'avoir beaucoup fréquenté¹. Il l'a mieux connu plus tard qu'au début. Sans l'avoir profondément étudié peut-être, il a compris l'esprit gaulois du curé de Meudon. Il a même quelque chose de commun avec lui : c'est la langue que Lamartine dit « créée avec de la boue comme l'antiquité avait créé Vénus avec l'écume² ».

Le personnage de Hugo est plus ailé que celui de Rabelais ; l'enfant turbulent, malgré son aspect médiéval, s'est rencontré avec l'Ariel de Shelley. Mais, ô malice : il semble avoir passé aussi par l'école de Jean-Joseph Vadé³.

Jehan Frollo est l'écolier paresseux et vagabond, plaie sociale aussi vieille que les plus vieilles écoles du savoir. Il affirme être gueux avec la même chaleur que ses compagnons de la cour des miracles, pris en flagrant délit, affirment être étudiants, à seule fin de donner à leurs méfaits l'apparence de simples espiègleries. Il est plus bavard qu'un Italien, plus chicaneur qu'un « skolastiker », moins grave que le « student », moins solennel que l'escolier d'Espagne, moins fier qu'un Portugais, plus léger qu'un Suisse. Il est de Paris, de ce Paris qui n'était pas seulement la tête de la France, mais le pèlerinage préféré de tous les dévots de la science, le « Sinaï de l'instruction », comme on disait alors.

Hugues Aubriot, prévôt de Paris, avait construit, sous Charles V, pour les « oyseux » une « adroite souricière », le Châtelet. Les mauvais garçons préféraient un autre piège, où il y avait intrigues à mener, secrets à surprendre, débauches à organiser, crimes à comploter, comptes à régler par la malice ou le poignard : la Taverne. Selon Guillebert de Metz, on comptait alors « plus de 4.000 tavernes

1. Jacques Boulenger écrit dans la *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, t. II, pp. 202-224 : « Il est impossible de trouver, dans les 58 volumes de Victor Hugo, un seul jugement précis sur Gargantua et Pantagruel. » Cf. Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, Paris, Gamber, 1930. — Nodier, dès 1810, avait projeté un commentaire à l'œuvre rabelaisienne et lui a fait un emprunt copieux dans « *Les sept châteaux du roi de Bohême* ».

2. *Cours familier de littérature*, 8^e entretien, 1855.

3. Fou folâtrant, fou lunatique,
Fou chimérique, fantastique,
Fou jovial et fou gracieux...

à Paris et on y vendait chaque jour sept cents tonneaux¹. » Souvent les buveurs y laissaient en gage leurs habits, ou plutôt leurs guenilles, et en sortaient nus comme des bêtes.

Chausses, pourpains esquilletez,
Robes et toutes vos drapilles,
Ains que vous fassiez pis, portez
Tout aux tavernes et aux filles².

L'apostrophe « Pire ne trouverez que escouliers » devient proverbe. Avec plus d'adresse qu'un véritable argotier, les clercs faisaient disparaître femmes, écus, denrées et enseignes, marchandises et or. Narguer la police, voilà la grande affaire pour ces joyeux vauriens. A la suite du désordre grandissant, l'Université de Paris s'efforça de réprimer le vagabondage des étudiants³.

Mais il n'y avait pas seulement folie, il y avait aussi misère. On connaît la fameuse anecdote de ces trois étudiants pauvres qui « ne possédaient ensemble qu'une seule et unique robe (cappa), qu'ils endossaient à tour de rôle pour se rendre à l'Université. Tel, pour payer les frais d'études, se met en service et se fait domestique dans un couvent ou dans une abbaye. Tel autre devient porteur d'eau bénite à domicile ou balayeur des salles de cours. C'est l'un d'eux qui, sur le point de mourir, voulant assurer le salut de son âme dans un autre monde, ne laisse pour toute offrande que sa chaussure⁴.

Rabelais invective violemment le régime terrible de Montaigu, où les « chappettes⁵ » n'avaient qu'un demi-hareng,

1. Leroux de Lincy, *Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e siècles*, pp. 232-233.

2. Villon, *La bonne doctrine*, 1716-1719, Les Ballades.

3. « Par quoy, selon la déclaration de ladicte cour, a mandé le prévost, chevalier du guet, lieutenant criminel et procureur du roy au Chastelet d'eulx informer et savoir le plus diligemment que faire se pourra, qu'ilz sont tels vaccabons, ribleurs et alans de nuyt, faisans les excès dessus-diz et iceulx prendre et en fere tele punicion qu'il appartiendra. » (Lettre de l'Université de Paris du 12 mars 1455 (n. st.), Bibl. Nat., Dupuy, 250).

4. Michel Huisman, *L'étudiant au Moyen Age*, Revue des cours et conférences, novembre 1899, 1^{re} série, p. 227.

5. Écoliers du Collège, ainsi appelés à cause de leur petite cape. Cf. Godefroy, *Lexique de l'ancien français*, p. 77 (cité à chappettes).

une pomme cuite, un peu de beurre. Ailleurs, c'était un peu mieux, mais fort maigre encore. Jeanne de Bourgogne ne donnait que trois sous par semaine pour la nourriture et l'entretien des pauvres écoliers du collège de Navarre. Jean d'Antville se moque de cette maigre chère scolastique¹. Maurice de Sully, venu étudier à Paris, était un de ces écoliers qui demandaient l'aumône et auquel l'espoir d'obtenir un bénéfice ecclésiastique faisait supporter les rigueurs extrêmes de l'étude. Même pour les riches, comme Jehan Frolo, la question du logement était grosse de soucis. Les propriétaires leur offraient des bouges sans air ni lumière, caves dans des ruelles étroites, sales et tortueuses, « sans trottoir et sans eau », gîtes qui étaient disputés à prix d'argent entre maîtres et élèves² ». Ces taudis obscurs et humides, éclairés en hiver par deux ou trois chandelles fumeuses, ressemblaient assez par l'extérieur aux cabarets des truands : soupiraux, fissures dans les murs, porte lézardée et noire, une cave... voilà l'un et l'autre, mais la taverne a plus de séduction que les cellules de la science. Joyeux bruits, lumières, vin et jeu font oublier bien vite les remords. Les « martineaux », drilles et pinceurs de guitare ont vite fait, comme Jehan Frolo, d'établir leur vie dans la « belle hôtellerie de Belzébuth, où les ribaudes se peignent avec des fourchettes³ ».

Et je n'ai moi,
Par le sang-Dieu,
Ni foi, ni loi,
Ni feu, ni lieu,
Ni roi,
Ni Dieu.

Jehan Frolo ne connaissait de ces misères et excès que

1. Près du tison murmure un petit pot de terre,
Où nagent les pois secs, un oignon solitaire,
Des fèves, un poireau, maigre espoir du dîner :
Ici, cuire les mets, c'est les assaisonner ;
Et quand l'esprit s'enivre aux ondes d'Hippocrène,
La bouche ne connaît que les eaux de la Seine.

Jean d'Antville, *Archithrenius*, trad. par J. Demogeot. Cf. Fr. Michel, *La Grande Bohême*, les hôteliers et les cabaretiers au Moyen Age, liv. I, p. 249.

2. Michel Huisman, *op. cit.*, p. 227.

3. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, t. II ; liv. X, ch. III : Vive la Joie !

« la folie. » Il ne se tourmentait pas des ordonnances¹, et même il se déclarait ami de Pierre l'Assommeur et de Baptiste Croque-Oison, deux individus aux noms déjà peu rassurants. Hugo a pris ces sobriquets à deux des condamnés du célèbre procès des Coquillards à Dijon.

Se faire truand, juste pour le plaisir de la cause, se mettre à fréquenter de mauvais sujets pour jouer et boire sa fortune est le procédé par excellence des mauvais garçons dépenaillés. Hugo n'a pas exagéré. Jehan Frolo est « argotier dans l'âme, né cagou » : « Vive la joie ! crie-t-il, je suis un vrai Bicêtre ! » Molière a déjà employé ce mot dans son sens populaire, c'est-à-dire « d'homme de sac et de corde », le sens même que Hugo lui attribue. Les vrais possesseurs de Bicêtre n'étaient-ils pas au xv^e siècle les gueux ? Jusqu'en 1519, les sergents et archers allaient surprendre les larrons dans ce sinistre manoir en ruines.

Si Jehan est de la race de Panurge et un peu Figaro, par son panache il annonce déjà César de Bazan, superbe de grâce et de morgue.

N'est-il pas aussi Gavroche, le petit écolier qui monte à l'assaut de Notre-Dame, entraînant les truands ? On connaît la description de la « grappe d'hommes » sur la longue et pliante échelle, que Quasimodo — à notre surprise — soulève sans effort, balance et rejette à terre. Les gueux tombent comme des mouches sur la place, Jehan reste seul en haut, en face de Quasimodo. Par cette lutte qui s'engage, sans issue pour l'écolier, dans la pénombre des lumières des torches, Jehan Frolo gagne toutes nos sympathies. Désarmé par le sonneur de cloches, « faible et nu dans ses redoutables mains », rien qu'une pauvre créature en danger, il jette son défi à la mort. Il se met à rire au visage du monstre et à chanter :

Elle est bien habillée,
La ville de Cambrai,
Marafin l'a pillée...

1. En 1443, une rafle de « personnes oyseuses, vagabonds et autres calmans », se fit dans le Languedoc et on embarquait de force, — premier essai du bagne, — tous ceux qui s'adonnaient à la gueuserie. Robert d'Estouteville, prévôt de Paris, en 1447, par lettre royale, recevait le pouvoir de faire saisir par ses archers, tous les gueux, mendiants et escoliers vagabonds.

Jehan rit devant la mort comme un vrai petit clerc débauché du xv^e siècle ; cet « enfant-sans-souci », qui rossait le guet avec désinvolture, est pris cette fois et sûr de ne pouvoir s'échapper. Qu'importe la mort!... Quelle belle farce encore ! Jehan Frollo ne quitte pas son attitude provocante devant le bossu de Notre-Dame. Ce gamin qui voit au-dessus de lui le ciel, au-dessous la mort, et, en face, l'ennemi impitoyable, crâne encore ! Cet enfant perdu, en restant insensé, devient héroïque. Il rit encore devant cette dernière minute qui lui reste à vivre, non comme le gueux devant la potence, mais comme Gavroche sur les barricades. Si Gavroche a l'âme de Paris, Jehan Frollo a un peu l'âme de la France.

Pour les trois personnages de la cour des miracles, y a-t-il d'autres sources que la petite histoire, d'autres liens que ceux du pittoresque ?... Le démon familier, Maglia, n'y est-il pour rien ?

Hugo oubliait les parchemins de l'histoire quand il jouait avec son lutin. Que l'on songe à l'évasion de Jules Lemaître en face des « vieux livres » ou à Anatole France ! Chacun a fait ses impronptus en marge des thèmes connus, chacun a un démon familier qui l'a entraîné vers des images de fantaisie.

C'est par ce témoin secret que nous apercevons ici le bel effort d'un artiste. Du moule banal et commun de la littérature, du « bien » appartenant à tous, Hugo a fait jaillir des renouvellements heureux. Derrière une idée ancienne, un type historique ou un lieu commun, nous trouvons un air inédit, toute la fraîcheur des diables familiers, fragments éblouissants de promesses :

... Depuis dix ans, je vis avec des êtres
Ressemblant à des gueux bien plus qu'à des marquis¹.

Nous avons cru voir une cour des miracles, un grand Coësre, un jongleur famélique et un clerc vagabond... détrompons-nous, c'est Maglia et Compagnie. Les ébauches

1. V. Hugo, *Plans et projets*, 1825-1835, p. 480.

et esquisses indiquent leur naissance véritable. Les « compaings sans souci » de *Notre-Dame*, au lieu d'être sortis des cadres passe-partout d'une époque, ont des visages jeunes et personnels. Clopin Trouillefou fut d'abord un des gueux anonymes des fragments des manuscrits, avant de devenir un roi argotique dans un grand roman. Gringoire tient ses faiblesses et son masque également des « Ebauches ». Jehan Frolo, c'est Maglia sous un aspect de jeune farceur, qui, un jour, deviendra Zafari, puis César.

Clopin Trouillefou, Gringoire, Jehan Frolo, semblent en quelque sorte la première réalisation de cette bande de fantoches, gueux mi-farceurs, mi-philosophes ; ces petits brigands poétiques, ces débris de poésie et de sagesse tentent de sortir de l'ombre. Il est impossible encore d'établir des ressemblances, mais nous nous trouvons en face de la même pittoresque « matière inspiratrice ». La « manière » changera la « valeur de rendement ».

Voilà d'humbles sources pour nos trois personnages, qu'on n'a pas le droit de négliger. Enfants terribles, intrus dans le grand cadre historique, ils rejoignent dans la poésie les grands personnages du roman.

Deux thèmes de la gueuserie.

Le droit d'asile. — De la cité « follastre » de Clopin Trouillefou Hugo dégage deux thèmes de la gueuserie, oubliés depuis longtemps ; ils nous approchent du sujet même du roman et nous font entrevoir les enchaînements des causes inexorables, où le jeu des passions produit la catastrophe.

La gueuserie exploitait les hommes comme les idées. Les murs des cathédrales et des églises offraient à tous criminels, larrons et gueux, faux visages et écorcheurs traqués par la justice, le droit d'asile. Ainsi, pris en flagrant délit de viol de la loi, les enfants de la Coquille se souvenaient tout à coup de leur bonne mère. Ils allaient alors, non à genoux, mais à grandes enjambées vers elle. Une fois le pied dans l'asile, le criminel était sauvé. S'il ne pouvait échapper entièrement à la « pénitence » — la justice veillait

à la sortie, — le refuge donnait au moins à la colère populaire le temps de se calmer.

Hugo a consacré plusieurs pages au droit d'asile. « C'est un beau thème à déclamation¹ », dit Collin de Plancy, un des écrivains qui seront souvent feuilletés par Hugo. Pour le poète, ce fut bien plus : un sujet de préoccupation ; car, plus tard, nous voyons encore son fils François s'en occuper activement et être condamné pour ce fait à plusieurs mois de prison².

Le Parlement essayait de reprendre par la force ses criminels réfugiés dans les églises. Au cours des siècles, le pape se trouva souvent dans une situation des plus délicates, entre l'abus du droit d'asile et sa violation. Ainsi, Innocent III, dans sa réponse au roi d'Écosse (1212), maintenait

... le devoir des prêtres d'obtenir grâce de la vie et des membres au criminel réfugié, mais il rappelait aussi que le privilège ne le pouvait soustraire à tout autre châtiment légitime et déjà, pour que les résistances locales eussent de moins funestes conséquences, il excluait de l'immunité ceux qui, faisant profession du crime, n'y trouvaient évidemment sûreté que pour mal faire : voleurs publics (*publicus latro*), déprédateurs nocturnes, ceux qui sur les grands chemins et les routes ordinaires dressaient des embûches aux voyageurs³.

Si l'on venait à quelque violation directe du droit, le Chapitre savait forcer la main au Parlement et se faire donner satisfaction. Quel spectacle pour la populace, que les sergents, en chemise, qui faisaient amende honorable, une torche à la main, humblement, devant la porte de l'église d'où ils avaient tiré un larron ou quelque mauvais écolier !

Le droit d'asile atteint, en 1406, sa plus grande extension. L'église de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, à la suite d'une violation du droit d'asile, tient ses portes fermées, suspend le service divin ; elle ne sera ouverte à nouveau que lorsque satisfaction pleine et entière aura été donnée.

C'est à ce moment que l'église toute-puissante bâtit une

1. Jacques Loyseau (Collin de Plancy), *Le droit d'asile, récits du temps passé*, Paris, Société de Saint-Victor, Paris, 1847.

2. Voir l'article d'Auguste Vacquerie reproduit dans *Actes et Paroles*, Paris, Quantin, Hetzel et C^{ie}, ch. xvii, p. 307.

3. Henri Wallon, *Du droit d'asile* (thèse), Paris, E. J. Bailly, 1837, p. 92.

« chambre spéciale » à l'usage de ceux qui allaient désormais accourir dans son sein. Mais ce triomphe ne devait pas durer longtemps. Les Armagnacs, en 1416, rouvrirent eux-mêmes par la force l'église et firent chanter la messe, malgré la défense de l'évêque. En 1433, le Parlement ne se donna plus la peine de statuer immédiatement sur une demande en réparation de violation d'asile. En 1459, les réfugiés de l'église des Augustins furent mis aux fers dans la cour même de l'église et transportés à la Conciergerie. Entre 1464 et 1465, le Parlement libéra encore quelquefois les réfugiés ravis de force au sanctuaire, mais le plus souvent, il les fit pendre, comme il le fera dans les années 1474, 1475, et 1477. L'idée chrétienne était de plus en plus effacée ; l'Eglise ne lutta que faiblement pour son privilège.

A l'époque où le royaume d'Argot tenait ses grandes assises, c'est-à-dire pendant la première moitié du xvi^e siècle, Sainte-Anne d'Auray attirait grande affluence de gueux et leur donnait abri. Le grand Coësre réunissait toute la hiérarchie des cagoux, malingreux, capons, francs-mitoux, courtauds, etc... à l'ombre de la belle église bretonne. Les gueux allaient jusqu'à installer de véritables repaires de meurtriers et de bandits dans ces asiles hospitaliers¹. En Angleterre, des bandes de malfaiteurs entassaient le fruit de leurs rapines à l'intérieur même de deux célèbres églises ; ils en portaient toutes les nuits pour des crimes nouveaux tandis que, durant le jour, l'archevêque protestait contre la violation du droit d'asile².

Le thème de l'asile — Esmeralda, victime de la justice, réfugiée dans les murs bienveillants de la cathédrale — pour Hugo n'est pas un élément dramatique assez fort. Son roman abonde en événements et il y en a tant que la marche deviendrait difficile, sans un coup d'éclat. Dans les dessous de la gueuserie, Hugo trouve un motif plus apte à amener le conflit fatal. Les gueux ne sont pas des « enfans sans

1. Sauval, *op. cit.*, t. I, p. 515. — Cf. Euripide, *Ion*.

2. H. Wallon, *op. cit.* p. 91.

soucy ». De la fantaisie de la fête des fous Hugo a gardé un tableau : l'opulente église en face du monde loqueteux. Les gueux peuvent-ils oublier le décor magnifique, l'orfèvrerie incrustée d'émeraudes et de perles, les châsses d'or à cabochons de gemmes?... De la rencontre rieuse de l'Église et de la gueuserie Hugo fait découler une aventure tragique : le pillage même de la maison de Dieu.

L'assaut des gueux. — L'idée de l'attaque des gueux contre « Notre-Dame » est une donnée historique.

Dès l'affranchissement des Communes, les gueux attaquaient l'Église; ils formaient une espèce de « piétaille » à la solde des bourgeois, qui se servaient d'eux comme du plus bas, mais du plus efficace instrument de leur lutte; les exploits de ces « brigands » signifiaient massacres et pillages. Ils précédaient les hommes d'armes et portaient les pierres pour l'attaque. Les vilains aussi, dans leurs rébellions, faisaient appel aux gueux. Parfois d'eux-mêmes, ceux-ci provoquaient des « émotions » populaires.

On pourrait énumérer longuement les cathédrales, églises, abbayes et monastères, dépouillés et pillés par les bandes. Mobiliers, livres, joyaux, tout était volé et les hordes s'installaient parfois des mois entiers dans les églises ravagées. Les Cisterciens de Villelongue perdirent ainsi la chapelle de Saint-Bernard de Carcassonne et les Clarisses leur monastère en 1372. Les Chartreux de la Loribatière furent volés, puis ruinés. Un diocèse des plus éprouvés fut l'Albigeois, pillé et anéanti comme le diocèse de Mende¹. Une des plus riches abbayes bénédictines, celle de Conches, fut réduite à un tel état de misère par les incursions des bandes que l'abbé n'avait plus le nécessaire; de même les abbayes en Savoie, Languedoc, Navarre et Béarn, Guyenne, Périgord, Saintonge, Poitou, Berry, Auvergne, Provence, où, non seulement prieurés, mais châteaux et granges furent dévastés.

1. « Il était continuellement infesté par les Compagnies qui visaient spécialement les biens ecclésiastiques, de sorte qu'Urbain V enjoignait, le 27 mai 1369, à l'évêque de Maguelonne, de procéder contre les malfaiteurs. Les Carmes perdirent une partie de leur église à cause de ces maudites bandes, qui se montraient tous les jours ». R. P. Henri Denifle, *La guerre de cent ans et la désolation des églises, monastères et hôpitaux en France*. Paris, Picard, 1899, t. I, pp. 618-621.

Les églises et monastères du Nord n'étaient pas davantage épargnés : constamment infestés par les anciens Ecorcheurs, ils se trouvaient dépourvus de tout. Même à Paris, on souffrit des ravages et du malaise des provinces environnantes¹.

Hugo, pour renforcer encore les éléments dramatiques de son roman, mêle les deux thèmes : droit d'asile et pillage des églises. Il y ajoute sa forme d'art, son souffle et sa poésie.

« Asile ! Asile ! Noël ! Noël ! », crie le peuple enthousiaste des prouesses du sonneur, quand Quasimodo arrache la belle danseuse des mains du bourreau.

La noble cathédrale avait accordé à Quasimodo, trouvé enfant sur ses marches, toute sa protection maternelle. Elle avait réveillé son âme. Aussi la reconnaissance de Quasimodo était profonde. Il réveillait les cloches de leur sommeil d'airain, les faisait vibrer, rire, chanter, tout en honneur de la « fleur sans tache », sa grande protectrice, la cathédrale. Maintenant, il lui apporte son fardeau précieux et meurtri : Esmeralda. Il court jusqu'en haut, sur le sommet de la tour du bourdon. A toute la ville il montre celle qu'il vient de sauver et il répète avec frénésie : Asile ! asile ! asile !

Quelle idée émouvante que cette pitié d'un être difforme pour plus malheureux que lui, un être condamné à mort ! « C'étaient, dit Hugo, les deux misères extrêmes de la nature et de la société, qui se touchaient et s'entraidaient². » Cette vaste église que Quasimodo aimait par dessus tout, gardait et sauvait une pauvre et délicieuse créature : Esmeralda, sœur des argotiers. Sous les grandes voûtes de Notre-Dame, deux êtres misérables : — la gitane condamnée par les hommes — Quasimodo condamné par le destin, — trouvaient la paix de leurs âmes torturées. Hugo reprendra cette idée : Gwynplaine et Dea³ seront plus complètement isolés et sauvés à la fois, leur misère devenant leur salut.

Par cette idylle insérée dans la tragédie, la vie semble retrouver grâce devant le poète... pour peu de temps.

1. Denifle, *op. cit.*, *passim*.

2. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, t. II, liv. VIII, ch. vi.

3. V. Hugo, *L'Homme qui rit*.

L'effondrement est inévitable. Le mal sort du bien et tue la miséricorde. L'ennemi n'est pas l'armée des diables de la gueuserie qui attaquent la cathédrale, c'est le souffle étrange, brûlant, un souffle païen qui se lève.

Devant la belle et pure façade de Notre-Dame, Clopin Trouillefou, roi des argotiers, à la lueur d'une torche, lance une proclamation à son armée de gueux. C'est un modèle d'insolence et de duplicité :

A toi, Louis de Beaumont, évêque de Paris, conseiller en la cour de Parlement, moi, Clopin Trouillefou, roi de Thunes, grand Coësre, prince de l'argot, évêque des fous, je dis : « Notre sœur, faussement condamnée pour magie, s'est réfugiée dans ton église. Tu lui dois asile et sauvegarde. Or, la cour de Parlement l'y veut reprendre, et tu y consens ; si bien qu'on la pendrait demain en Grève, si Dieu et les truands n'étaient pas là. Donc nous venons à toi, évêque. Si ton église est sacrée, notre sœur l'est aussi ; si notre sœur n'est pas sacrée, ton église ne l'est pas non plus. C'est pourquoi nous te sommons de nous rendre la fille, si tu veux sauver ton église, ou que nous reprendrons la fille, et que nous pillerons l'église, ce qui sera bien. En foi de quoi je plante cy ma bannière, et Dieu te soit en garde, évêque de Paris¹.

Les argotiers attendent avec impatience le moment où la grande porte va céder, prêts à se lancer dans l'intérieur de cathédrale. Haletant comme une meute, ils se pressent autour du porche :

Ils se rappelaient, dit Hugo, les uns aux autres, avec des rugissements de joie et d'appétit, les belles croix d'argent, les belles chapes de brocart, les belles tombes de vermeil, les grandes magnificences du chœur, les fêtes éblouissantes, les Noël's étincelantes de flambeaux, les Pâques éclatantes de soleil, toutes ces solennités splendides où chasses, chandeliers, ciboires, tabernacles, reliquaires, bosselaient les autels d'une croûte d'or et de diamants².

Notre-Dame ne fut-elle pas le vaste sacrarium où étaient venues s'accumuler les richesses de trois siècles ? Les gueux avaient oublié la danseuse : ils ne songeaient plus qu'au pillage de la cathédrale. Tout ce que la cupidité d'un cagou, d'un malingreux, d'un archisuppôt et d'un rifodé pouvait

1. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, t. II, liv. X, ch. iv.

2. V. Hugo, *Ibid.*

ressentir de frémissement et de joie devant les merveilles et richesses sacrées, Hugo le dépeint.

On a l'impression que l'action va se développer avec toute l'ampleur qu'un tel thème permet. Mais Hugo l'a détruite avant qu'il n'ait fini de la créer. L'intrigue de Notre-Dame aboutit au chaos, au délire, et nous restons stupéfaits.

Dès l'assaut des truands, l'action est balayée par une sorte de bourrasque qui s'élève. La nature même intervient. Il ne s'agit plus de gueux, ni de Quasimodo, ni d'Esmeralda, ni de l'archidiacre, les destinées individuelles sont noyées, comme celles de la foule loqueteuse, dans un grand bouillonnement des instincts. Les vies ne comptent plus; une tragédie les englobe jusqu'aux racines. Il n'y a plus de créatures inférieures ni de créatures supérieures. Des flancs de la cathédrale se sont réveillées toutes les gargouilles, bêtes dévorantes, rampantes, volantes. C'est la grande bataille des forces du bien contre toutes les puissances mauvaises qui se déchaînent.

Nous restons, devant la suite, aussi surpris que les contemporains de Voltaire devant certaines scènes de Shakespeare. Et on se demande si Shakespeare n'est pour rien dans ce qui suit. C'est bien le même procédé : l'ouragan qui soudain fait irruption pour une cause qu'on croit tout d'abord négligeable. L'appareil de la tragédie est médiocre et même parfois mesquin. Or ce procédé de déchaînement est peut-être trop sauvage pour l'esprit de Victor Hugo qui, si affranchi qu'il soit, a gardé l'empreinte du moule classique.

Mais, comme toujours chez Hugo, une grande idée réunit tout ce qui paraît décousu. Le mouvement intérieur se dégage finalement de tous les mouvements extérieurs. Aussi bien n'est-ce pas un dénouement logique : c'est une fin que Hugo nous donne au milieu de toute cette destruction, fin d'hybris, comme disaient les Grecs, d'outrage et de démesure. Dans la pénombre de la cathédrale pénètre la lumière immobile de toutes les mille et une nuits rêvées par les vieux conteurs. On saisit l'idée de l'artiste, le jeu de la comparaison : la vierge cathédrale dont les richesses appellent le désir rapace des nomades, et la fille d'Orient

Esmeralda dont la beauté semble un voluptueux trésor qui excite les passions ! Nous sommes loin du génie gothique et bien plus près de celui de la Renaissance. La tempête, qui couvait depuis le début, se déchaîne dans une espèce de drame symbolique. Jouets de la Nature, tous les acteurs de Notre-Dame succombent aux puissances obscures. Les coups de tonnerre éclatent, la rafale des sens emporte tout ce qui vit. Mais dans ce vertige du paganisme, quelle angoisse ! Quelle peur devant l'inconnu qui dirige les destinées ! « *Quos vult perdere Jupiter prius dementat*¹. »

L'Anankè du visionnaire.

Ce roman de 1834 est un roman historique, un roman de pierres ! C'est aussi le roman d'un homme en état d'hallucination, On frôle la souffrance terrible d'une raison égarée par la passion. « Il croit voir de ses yeux vivants le clocher de l'enfer. Les milles lumières, répandues sur toute la hauteur de l'épouvantable tour, lui parurent autant de porches de l'immense fournaise intérieure. La voix et les rumeurs qui s'en échappent, autant de cris, autant de râles. Alors il eut peur. Il mit ses mains sur ses oreilles pour ne plus entendre, tourna le dos pour ne plus rien voir et s'éloigna à grands pas de l'effroyable vision². »

On connaît la passion que Sainte-Beuve éprouvait pour M^{me} Hugo. On n'a pu, jusqu'à présent, que former des hypothèses³. Les seules lettres, qui auraient fait preuve, celles de M^{me} Hugo, sont brûlées. Mais il est un fait : Hugo comprit que sa femme ne l'aimait plus, et il en souffrit. On ne peut s'empêcher de penser que ce poème romancé du moyen âge, plein d'atmosphère de névrose, d'écroulement, cette œuvre de destruction fatale, qui finit dans l'anéantissement, Hugo l'a écrit peu de temps avant qu'il ne fût atteint

1. Forme latine due à Boissonade d'une pensée d'Euripide. Voy. aussi Racine. *Athalie*, I, 2, vv. 292, 293, 294.

2. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*.

3. Léon Séché, *Les Amies de Sainte-Beuve* : M^{me} Victor Hugo, *Revue des revues*, 52, pp. 181-198 et 290-313. — Faguet, *Amours de gens de lettres*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906. — Benoît-Lévy, *Sainte-Beuve et M^{me} Victor Hugo*, Les Presses Universitaires de France, 1925.

lui-même d'une catastrophe : la disparition soudaine de ce qu'il avait cru sa vie. Hugo voulait combattre honnêtement, ouvertement, cette passion qu'il sentait se développer. Il voit le danger, mais il croit qu'il y a moyen de lutter contre lui. Il parle à l'ami ; il lui écrit. Les lettres les plus touchantes par la sincérité, la générosité d'âme, n'y peuvent rien. L'ami devait le trahir. « La vision était en lui¹. »

Cette histoire, il n'est pas dans notre dessein de la refaire, mais quelle chose troublante de constater que le maître, comme dans un pressentiment, avait écrit sur les murs de sa cathédrale : ANANKE !

1. V. Hugo, *Notre-Dame*, t. II, liv. IX, ch. 1.

CHAPITRE V

ZAFARI - CESAR

« Grand de première classe et gueux
de premier ordre¹. »

INTENTION, RÉALITÉ, FANTAISIE.

LE PERSONNAGE HISTORIQUE. — César est-il un picaro ? — La vie picaresque et la littérature. — Lazarille de Tormès. — Estevanille Gonzalez. — Guzman d'Alfarache. — Cervantès. — Hugo et la couleur locale de César. — L'Espagne et le théâtre de Hugo. — Une querelle de mots.

LE PERSONNAGE DRAMATIQUE. — César et la « Comedia ». — César et l'Intrigue. — Genre du rôle. — Sources de Don César. — Influences dramatiques étrangères. — Influence française.

PLAISIR D'ARTISTE. — L'Imagination, la fantaisie, la virtuosité de Hugo.
SUITE DE CÉSAR CHEZ HUGO.

Intention, Réalité, Fantaisie.

« Tous les gueux, tous les gitanes, tous les aventuriers des Castilles se sont incarnés dans ce chevalier de joyeuse figure », s'écrie Paul de Saint-Victor². Le type du picaro représenté par César, malgré sa fantaisie, n'est pas une invention de Hugo. Le picaro est presque un bien national, monument historique, témoin d'une époque. Il sort du génie même de la race espagnole et la littérature n'a fait que renforcer son caractère.

L'illustre chef de l'armée des « jeune France » avait gagné la bataille sur la terre castillane avec le Cid romantique : *Hernani*. L'Espagne est le pays dramatique où Hugo a pris son essor. On sent Hugo à l'aise dans ce monde méditerranéen, où la piété se mêle au mal, les ardeurs aux puérilités,

1. Victor Hugo, *Plans et Projets*, 1825-1835, (Ed. Ollendorff, 1934, p. 480),

2. Paul de Saint-Victor, *Victor Hugo*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 129.

le grandiose au pitoyable. Dans un état royal qui déchoit et devient un état-gueux, dans les haillons d'une monarchie morte, dans l'atmosphère d'une cour sombre, d'un roi qui n'a pas ri trois fois dans sa vie, en marge d'une intrigue passionnelle, Hugo place un personnage tout en rire, où s'incarne, non seulement toute l'Espagne picaresque, mais encore toutes les folles silhouettes de poètes-bohèmes.

Le charme du personnage est dans son caractère double : Il est tantôt César, comte de Garofa, tantôt Zafari, joyeux compagnon des gueux. César est l'hidalgo déchu, empanaché d'indépendance, à qui sa grandezza défend de travailler et qui aime mieux mourir de faim qu'avouer sa misère; c'est le cavalier idéal, pimpant, glorieux. Zafari est le picaro, c'est-à-dire un vaurien qui, pour gagner sa vie, ne recule devant rien, pour lequel mensonge, vol, crime sont un élément naturel, bon pour calmer ses appétits, sans rien altérer de sa gaîté. « Enfants, l'autre côté d'un gueux, c'est un marquis¹. »

Zafari est le gueux au gros bon sens commun, l'homme de tous les instincts et de toutes les jouissances matérielles, qui ne connaît qu'une certitude : le ventre plein; tandis que l'autre, César, est le chevalier de la gaie chimère, optimiste naïvement courageux qui ne saurait mourir qu'au bruit de ses illusions brisées, prêt à suivre tous les rêves, toutes les audaces, toutes les folies : folie de conquête d'or, d'honneur, d'amour... et de débauche.

Je m'appelle César, Comte de Garofa.

Mais le sort de folie en naissant me coiffa².

César-Zafari ne se révolte pas contre la société qui fut cruelle pour lui. « Bon, brave, loyal, intelligent » et inventif, il montre que cette société est mal faite, qu'elle a tort. Il prend comme témoin la seule preuve irréfutable dont il dispose : sa propre existence. Il est déchu, mais il est heureux!... Là, la verve hugolienne s'anime; l'épanouissement vers l'espoir, vers la vie, vers la volupté, saine, forte et belle,

1. Hugo, *Théâtre en Liberté*, (Reliquat), Comédies cassées, César, p. 373.

2. Hugo, *Ruy Blas*, Acte I^{er}, scène II.

apparaît. Jamais le poète ne fut si plein de verve fouguese que dans les propos de ce personnage bigarré : la vie, bonne ou mauvaise, vivons-la ! Il n'y a pas des pauvres et des riches, il n'y a que des heureux et des malheureux. Et Zafari, tout en étant pauvre, se met du côté des heureux, comme le poète des *Chansons des rues et des bois*.

Le rire est notre meilleure aile ;
Il nous soutient quand nous tombons¹...

César s'oppose à l'hypocrisie des Grands de Castille ; il les attaque. Mais il y a du soleil dans ses jurons, il y a aussi des « arcs-en-ciel ».

Comment faire pour examiner, d'une façon objective, ce personnage éclatant de vie et de couleur, et comment rester impartial, insensible à cette joie de vivre, à cette insouciance, à cette légèreté qui se dégage de César ? Comment cacher son étonnement et revenir à l'attitude critique devant ce triomphe de la réalité vaincue par le sourire ?

Essayons quand même !... Sous quel angle critique faut-il envisager ce Zafari ? A quel point de vue faut-il se placer ?

Il faut regarder Zafari, nous semble-t-il, sous ses deux aspects les plus caractéristiques : celui du personnage historique et celui du personnage dramatique.

L'intention historique du poète est évidente. Hugo a eu soin de la souligner dans sa Préface. César-Zafari appartient à une époque déterminée ; c'est un personnage de la décadence d'un siècle, un témoin éprouvé d'une monarchie qui s'écroule, un seigneur déchu, amoureux de la grande vie, de la bonne vie, héritier insouciant d'une époque heureuse qui, n'ayant qu'un espoir médiocre dans les bonheurs de l'autre monde, bâtit son paradis sur terre. . fût-ce même dans la compagnie des gueux ! Les enfants terribles de la noblesse seraient-ils devenus, à une certaine époque, les obligés des « enfans de la dure » ?

L'examen du personnage dramatique se bornera à voir en quelle mesure César relève de la dramaturgie espagnole, quel rôle il remplit dans l'intrigue, dans quelle catégorie son

1. Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*, II, IV : Hilaritas.

personnage doit être classé. Nous étudierons les sources auxquelles Hugo est censé avoir puisé, et, enfin, quelle est la valeur des influences étrangères et françaises qui ont pu agir sur la genèse de César.

A ces deux points de vue, très importants et absolument indispensables pour la création d'un personnage tel que César, s'ajoute une autre considération qu'on a l'habitude de considérer comme superficielle. Ce troisième élément, qui intervient ici, selon nous, d'une façon capitale et dont on se méfie ordinairement à juste raison, est la virtuosité d'un poète.

Cet élément est à considérer d'une façon toute particulière; César, le vrai César, ce Zafari pour rire, n'existerait pas sans cette pluie d'or de la fantaisie hugolienne. Hugo, tant en historien qu'en dramaturge, se vit trahi — on l'a souvent constaté — par son œuvre propre; il ne pouvait résister à des préoccupations qui l'entraînaient loin de son idée première. Dans *Ruy Blas*, son imagination le fait franchir les limites de la vraisemblance. Certainement intéressé par la magie de son drame, qui reposait sur la plus brillante antithèse qu'on puisse trouver : un laquais amoureux d'une reine, il se laisse séduire par ce personnage tout en rire : César.

Oui, c'est la passion, le désir intense du rire, qui détermine Hugo à laisser à un personnage de second plan tout un acte. Le héros débraillé, mais dont les loques luisent au soleil, frotté de poésie et enrôlé dans la confrérie des goinfres, avait séduit Hugo. « Un peu aventurier, un peu spadassin, un peu bohémien... mélange du poète, du gueux et du prince¹. »

Le personnage historique.

Depuis 1830, Hugo n'a cessé de chercher, dans l'histoire de l'Espagne, une matière qui lui permit d'illustrer entièrement sa nouvelle conception du drame. Ce qu'il avait commencé avec *Hernani*, il tentera de le réaliser avec *Ruy*

1. Hugo, *Préface de Ruy Blas*.

Blas. « Entre ces deux drames, dit-il le 25 novembre 1838, deux siècles de l'Espagne sont encadrés... Dans *Hernani*, le soleil de la Maison d'Autriche se lève; dans *Ruy Blas*, il se couche¹. » Après l'aurore, le crépuscule. Au bas de la liste des personnages, Hugo met la date : 169., c'est-à-dire le moment où la noblesse va se dissoudre et la monarchie s'écrouler, le beau et mélancolique déclin de la fière Espagne. Une classe descend... une autre monte. Ce mouvement qui crée une antithèse toute naturelle, est propice pour faire naître des types comme César, et Hugo a admirablement complété son drame en insistant sur le personnage du *picaro*.

César est-il un picaro ? — César est-il un vrai picaro² ? Qu'appelle-t-on un picaro sous le règne de Charles II, époque dans laquelle Hugo place son personnage ? L'État se trouve dans une misère due, en grande partie, au trop brusque accroissement de la puissance de la monarchie, par l'union de la Castille et de l'Aragon à la couronne. La découverte du nouveau monde, l'envahissement de la noblesse par la roture enrichie à la suite d'aventures d'outre-mer, l'augmentation des charges ecclésiastiques, ont rompu l'équilibre financier du pays. Les laboureurs, les artisans et les bourgeois ne peuvent, à eux seuls, arriver à remplir les caisses de l'État, qui se vident de plus en plus. Le Pérou et le Mexique, avec leurs merveilles, éblouissent les gens de toute condition. Le rêve qui hante les imaginations est l'or, mais le cauchemar s'appelle la faim.

Cette faim crée des coquins pittoresques de tous rangs, mélanges d'idées contradictoires, antithèses vivantes de piété et de mal. Dans ce monde interlope de picaros, on trouvait des moines en rupture de cilice, des étudiants faméliques que les Universités du Royaume jetaient sans ressources sur le pavé des grandes villes, des ecclésiastiques mendiants, ignorants et vagabonds, qui faisaient,

1. Hugo, *Préface de Ruy Blas*.

2. « Picaro » = Coquin, ine, celui, celle qui a un caractère bas et fripon, mauvais sujet gai, enjoué, facétieux, type du coquin adroit que dépeint le roman picaresque espagnol. » (F. Corona Bustamante, *Diccionario Español-Francés*, Paris, Hachette, 1901, in-4 (art. « picaro »).

dans les maisons riches, tous les métiers et rendaient tous les services, éléments les plus divers, les plus disparates. Une masse de déclassés partait du plus haut rang de l'aristocratie pour aller se noyer dans les bas-fonds¹.

Le naufrage des fortunes entraîne le naufrage des mœurs. Les tableaux tracés par des hommes d'État sont moins pittoresques que ceux que brossent les hommes de lettres. Navarrette, le témoin le plus impartial et le plus compétent, confirme le triste état des choses :

La plus grande partie des Espagnols ne fait plus rien aujourd'hui, les uns sous prétexte de noblesse, les autres parce qu'ils préfèrent mendier. C'est un spectacle singulier que celui des rues de Madrid. Elles sont encombrées de fainéants et de vagabonds qui passent leur journée à jouer aux cartes, en attendant l'heure d'aller manger à la porte des couvents ou de se mettre en campagne pour dévaliser les habitations².

Malgré son air détaché et serein, la noblesse souffre comme la populace. Manger à sa faim devient un problème aussi grand pour le noble que pour le « ruffian ». On jeûne depuis le bas de l'échelle sociale jusqu'aux marches du trône. On s'habitue aux longues abstinences sous les prétextes les plus divers, jusqu'à les « offrir au ciel ». On toise, avec la plus dédaigneuse hauteur, ceux qui auraient l'indélicatesse d'avouer leur pauvreté. Les grandes misères, comme les grandes douleurs, sont muettes.

Mais le tempérament méridional ne peut s'arrêter là. On couvre les émotions réelles de sensations fictives. On remplace la dignité par la fierté. Une sorte de comédie de la grande vie se fait comme une convention tacite parmi les membres les plus éprouvés. Comment ? Un noble peut-il souffrir comme un vulgaire, un hidalgo peut-il avoir faim comme un gueux ?

1. Don Pedro Nuño a été blessé pour avoir écrit une comédie intitulée : *Les Mystères de Madrid* (Madrid por de dentro), Madrid, 1674, in-4. Il y peignit la vie des joueurs, des ruffians, des femmes galantes, des faux-braves, et autres personnages semblables. Quelques-uns de ces derniers ont mal pris la chose ; non seulement ils empêchèrent que la pièce fût représentée plus de deux fois, mais encore ils dressèrent une embuscade contre l'auteur et le maltraitèrent fort.

2. Cf. : Er. Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo*. Paris, Picard, 1886, p. 155.

La misère peut détruire la vie présente, elle ne pourra pas anéantir la grandeur du passé. Comme les êtres, les peuples ont un passé. Il persiste. Les uns ont eu la prospérité, les autres les arts, les découvertes, le commerce. L'Espagne a la gloire, cette gloire qui fait tenir la tête haute au seigneur déchu, en dépit du col de guipure précieuse qui maintenant semble l'étrangler. Les aïeux muets et immobiles de la magnifique galerie des portraits prennent, certains soirs, des airs menaçants. C'est le fantôme de la gloire qui se réveille dans ces châteaux abandonnés, d'où la fortune s'est échappée.

Les seigneurs des castels démantelés se laissent mourir de faim par bienséance, au lieu d'abaisser leur orgueil à un travail quelconque. Ceux qui ne peuvent supporter cette vie, à travers la solitude de l'abandon, serrant une fois de plus leur ceinture d'un cran, jettent le vieux manteau râpé sur leurs épaules et, l'épée au côté, s'en vont à l'aventure. Si le grand air hâle leur visage, il n'altère en rien leur morgue ni leur gaieté et, lorsqu'ils s'asseyent à la table de la mendicité, ils ne perdent rien de leur panache. Ils ont tout du vaurien, tout du fripon, mais ils gardent le geste des ancêtres. Voici le genre de picaro que sera César.

Ces amateurs empanachés de la misère furent accueillis à bras ouverts par les professionnels. Le goût de la vie libre et affranchie est au fond de tant d'âmes en Espagne que, le jour où la misère les a enserrées, il réussit facilement à faire d'un homme de bien un contrebandier, un bandit, un gueux. Par ailleurs il est naturel que, dans un pays où la misère mène la danse, le besoin de vivre jette chaque jour l'homme dans la plus basse aventure. Les francs-mitoux et les truands de Paris, les coquillards de Rueil et les argotiers de la cour des miracles ont des confrères sur les places de Madrid et de Séville, affamés et tricheurs, sales, luisants, faux perclus et voleurs, qui mènent aussi bien querelles et danses que romances et coups de bâton. Oui, on danse sur le volcan en Espagne ! Sur la route, dans les prisons, au théâtre, à la Cour, on danse !... Rien n'est plus à la mode. Partout, il y a des « bayles picarescos ¹ ». Partout, on entend

1. Bals picaresques. (*Diccionario Espanol-Francès*. Paris, Hachette, 1901, in-4°).

la chaconne venue d'Amérique, « la chaconne c'est la vie bonne ! »

La danse chantée est la « divine mode », dit Cervantès, la danse fait tout oublier. Celle des rufians ou celle des Maures ? Celle des gitanes ou celle des sauvages ?... Qu'importe ! Voici « le vaillant Escarraman, sorti des galères pour la terreur de la justice », qui vient enseigner au monde la légèreté et le royal entrain, avec la Repulica, la Coscolina et la Pizpita, ses compagnes. Il mêlera la sarabande toute neuve à la danse du roi Alphonse le Brave, gloire des temps anciens. Il danse d'or, et le musicien jouera d'argent¹.

C'est un autre genre canaille, cette danse effarée où le rire éclate, le corps se trémousse, l'audace s'exalte. Danse de l'épée dans les duels, danse des grelots sur la place publique, pourvu qu'on oublie la misère, qu'on oublie la faim !

A mesure que la décadence devient plus lamentable, vers la fin du xvii^e siècle, l'orgueil devient plus bruyant chez ces héros picaresques, plus général aussi. Ceux qui n'ont plus rien à perdre et ceux qui ont tout à gagner se confondent dans une seule et même fière attitude, qui consiste à s'en aller en « haillons et en loques, mais avec des gants et des haut-de-chausses à aiguillettes². » Le vrai picaro ne peut oublier qu'il fut le compagnon d'armes de Charles-Quint.

La société, de plus en plus corrompue, a un goût décidé pour les mœurs débraillées. Grâce à son indulgence, à sa complicité, les vices prennent l'apparence de vertus ; les crimes sont célébrés comme des exploits et l'on trouve, jusque dans l'insouciance de la vie « sur la branche », une sorte de poésie qui séduit les imaginations³. « L'école picaresque, dit très justement M. d'Alaux, nous laisse un fonds d'estime pour ses plus insignes coquins⁴. »

La bienveillance méridionale va jusqu'à regarder la mendicité et le vol comme une chose naturelle. On prend l'ha-

1. Cervantès. *Le Rufian veuf*. cf. E. Chasles, *op. cit.*, p. 283.

2. V. Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon*, Madrid, J. de La Cuesta, 1618, in-4.

3. Voir dans la *Ilustre Fregona* de Cervantès, l'histoire de Don Diego Carriazo et de dom Tomas de Avendano, qui se font picaros « pour le plaisir » (M. de Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, Genève, 1744, 2 vol. in-12 (t. II, p. 158).

4. D'Alaux, *Le Pamphlet et les mœurs politiques en Espagne*, Revue des Deux Mondes, 15 juillet 1847, t. II, p. 289.

bitude d'envisager la gueuserie comme la digne suite de cette paresse de bon ton de l'hidalgo et le banditisme devient signe du plus pur courage. Pain mendié et volé distingue son homme ; c'est la preuve évidente qu'il a refusé de se soumettre à une discipline ou à un travail déshonorant, ou d'aller offrir ses services à quelque prince. La profession de bandit recueille un peu de la gloire arrachée à l'état militaire. On dit bien : « Guzman, le brave ». La Beaumelle, traducteur de Cervantès que Hugo a connu, écrit dans sa préface de *Louis Perez de Galice* :

Le brigandage ou la résistance aux lois à force ouverte, n'est pas considéré en Espagne du même œil qu'ailleurs. Non seulement, le courage ne perd pas dans ce métier le droit qu'il a d'attirer l'admiration, même dans le scélérat condamné au dernier supplice, mais encore l'idée des dangers affrontés diminue singulièrement celle de la culpabilité des actes répréhensibles¹.

Cette largeur d'idées encourage les crimes, qui deviennent de plus en plus fréquents. La contagion de ces idées dissolvantes est rapide et ahurissante de conséquences à la fin du siècle. La parole de Guzman, dont les confessions valent les récits des Chroniques, est toujours d'actualité : « La grande originalité de l'Espagne, c'est l'abondance des fainéants et des voleurs. »

La vie picaresque et la littérature. — Le picaro est l'homme du jour et la littérature flatte cet engouement par les descriptions pittoresques de son industrie et de son audace. Les récits d'aventures sont fertiles en effets littéraires. La poésie vagabonde n'est-elle pas dans tous les cœurs ?

Le roman picaresque introduit, à côté de la peinture des mœurs contemporaines, le récit autobiographique. Ces biographies ont pour objet des existences excentriques, en proie à des aventures invraisemblables ; elles sont pleines d'événements grotesques ou satiriques et de contrastes dramatiques. Tout ce qui est en marge, en dehors des traditions, est jugé bon pour intéresser le monde blasé de la fin du siècle.

1. La Beaumelle, *Traductions et commentaires des chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Paris, 1823-1827, 6 vol. (Notice sur *Louis Perez de Galice* de Calderon, t. II.)

Le roman picaresque avait tout pour plaire à ses contemporains ; il garde encore son charme aujourd'hui. Les chefs-d'œuvre ont gardé la « saveur » du genre. Ils nous donnent la même leçon d'optimisme, cet optimisme qui a su tenter Hugo. Le roman picaresque semble le gueux de la littérature. Son histoire est difficile à établir. Il est anonyme, apparemment sans famille, et ses « feuilles de route » sont, sans aucun doute, celles des coquins.

Lazarille de Tormès. — La véritable floraison du roman picaresque, tel qu'il peut nous intéresser pour l'histoire de César de Bazan, date de 1600.

Le premier de ces grands romans est *Lazarille de Tormès*¹. Il s'offre à nous sous le double aspect de la confession humoristique d'un gueux et de la satire des mœurs de l'époque. Quel merveilleux tableau du gueux et de l'hidalgo ! Il donne l'exemple de cette décisive rencontre, sur le palier de la misère, du noble et du gueux. Détaché des contingences matérielles, mais pauvre comme Job, l'hidalgo célèbre lyriquement son épée pour tromper sa faim. Lazarille, picaro de basse classe, s'émerveille devant un homme dont l'honneur est le seul mobile de la vie. Ému, il partage le pain de la mendicité avec le gentilhomme dans la misère.

Lazarille de Tormès, on le sait, est une œuvre anonyme. On en a longtemps attribué la paternité à Diego Hurtado de Mendoza, qui se serait amusé à écrire ce roman lorsqu'il était étudiant à Salamanque. Morel-Fatio a montré, de façon décisive, combien le *Lazarille* ressemble peu aux écrits de ce grand seigneur, humaniste et diplomate, qui, même dans ses œuvres de jeunesse, était un écrivain recherché².

Estevanillo Gonzalez. — Il faut aller jusqu'en 1646 pour voir la veine picaresque authentique jaillir de nouveau dans *La Vie et les Exploits d'Estevanillo Gonzalez*³. C'est aussi

1. *La Vida de Lazarillo de Tormès*, Burgos, Juan de Junta, 1554. (La dernière édition est de Morel-Fatio, Paris, Lannette, 1885).

2. Cf. Morel-Fatio, *Etudes sur l'Espagne*, Paris, E. Champion, in-8, 1^{re} série : *Comment la France a connu et compris l'Espagne, depuis le Moyen Age à nos jours*. — *Recherches sur Lazarille de Tormès*. L'Histoire dans *Ruy Blas* (1888).

3. *La vida i hechos de Estevanillo Gonzalez, hombre de buen humor ; compuesto por el mismo*. Amberes, viuda de Juan Cnobbárt, 1646, pet. in-4°.

l'autobiographie d'un fils de famille, mi-poète, mi-bouffon, transplanté à Rome. Ses aventures lui font parcourir l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la France, les Pays-Bas, l'Allemagne et même la Pologne ; sa vie n'est qu'une course errante à travers la coquinerie de l'Europe.

Guzman d'Alfarache. — Guzman d'Alfarache est d'un intérêt particulier pour notre César. Les leçons lumineuses, en matière de gueuserie, que le vieux maître aveugle donna à Lazarille de Tormès, seront de beaucoup dépassées par notre picaro.

L'histoire de Guzman est des plus pittoresques¹. Elle nous fait faire connaissance avec l'organisation et les lois rigoureuses des gueux espagnols. C'est là le point qui nous intéresse. César est trempé dans l'atmosphère de la fourberie espagnole, qui nous paraît d'un « art » bien plus raffiné que celui de leurs émules des bords de la Loire :

1° Nous ordonnons que dans chaque Pays les Mandians aient des tavernes fixes, où puissent présider trois ou quatre de leurs anciens, avec leurs bâtons à la main pour marque de leur autorité. Ausquels dits Anciens nous donnons pouvoir de s'entretenir, dans lesdites tavernes, de toutes les affaires du monde et de dire, avec liberté, tout ce qu'ils en pensent. Permettons en même tems aux autres Gueux de conter leurs faits héroïques, ainsi que les exploits de leurs prédécesseurs, et de parler de batailles où ils ne se seront point trouvez.

4° Qu'il prenne garde surtout d'avoir sur lui quelque chose de neuf ; que tous ses vêtemens soient usez, déchirez ou rapiécetez, rien ne produisant un plus mauvais effet que de gueuser avec un habit neuf. Bien entendu toutefois que si, en demandant l'aumône, un mandiant reçoit quelque harde neuve, il pourra s'en parer le jour où il l'aura reçue, mais non pas plus longtems. Nous voulons qu'il s'en défasse dès le lendemain.

1. *Primera parte de la vida del picaro Guzman de Alfarache, compuesta por Matheo Aleman. Segunda parte de la vida del picaro Guzman de Alfarache, compuesta por Matheo Luxan de Sayavedra, ...* Barcelona, S. de Cormellas, 1600-1603, 2 tomes, in-8° (traduit en français par J. Chapelain sous le titre : *Le Gueux, ou la Vie de Guzman d'Alfarache... rendue... de l'original espagnol de Mateo Aleman*, Lyon, impr. de S. Rigaud, 1630, 2 vol. in-8°, et repris par Lesage sous le titre : *Histoire de Guzman d'Alfarache* (de Mateo Aleman), nouvellement purgée des moralitez superflues par M. Le Sage. Paris, E. Ganeau, 1732, 2 vol. in-12.

10° Si quelqu'un de nos Pauvres est assez heureux pour faire une découverte dans l'art de gueuser, il faut qu'il la communique à la compagnie, afin qu'elle puisse s'en servir, les biens de l'esprit devant être communs entre tous les Frères gueusans. Cependant, pour récompenser l'Inventeur et mieux exciter son génie à découvrir de nouvelles ruses, nous lui accordons un privilège exclusif pour jouir trois mois de son travail et, pendant ce tems-là, nous défendons à tous ses autres confrères de le contrefaire, à peine de confiscation, à son profit, de tout ce qu'ils pourraient avoir gagné par ce moyen.

11° Nous exhortons les Frères à s'indiquer franchement et de bonne foi, les uns aux autres, les maisons où ils auront appris que l'on doit faire la charité publiquement ou en particulier, spécialement les maisons où l'on joue et celles où les galands vont courtoiser leurs Dames, les aumônes étant certaines dans ces endroits-là.

16° Les Gueux de la vieille roche, ceux qui se font un point d'honneur de marcher sur les pas de leurs Ancêtres, qui les ont élevés dans la gueuserie, ne consentiront jamais que leurs enfans embrassent une autre profession que la leur, ni qu'ils s'abaissent à servir quelqu'un; et, si ces enfans veulent se montrer dignes de leurs pères, ils auront en horreur toute autre condition.

19° Voulant traiter favorablement les jeunes gens qui s'engagent avec ferveur dans notre état, nous statuons et ordonnons qu'à l'avenir un frère qui aura douze ans accomplis ne sera plus obligé de faire que trois années de Noviciat, au lieu de cinq; et nous prétendons qu'après ledit tems de trois années, il soit tenu pour profès et reconnu pour un sujet qui a dûment satisfait à l'institution¹.

Cervantès. — Lazarille et Guzman sont des picaros sans honneur, qui ne ressemblent pas à Zafari-César. Mais nous trouverons son type chez le plus grand, le plus courageux, le plus épris de vérité de tous les poètes espagnols : Cervantès², le type idéal du picaro parfait.

C'est surtout à Cervantès qu'il appartient de parler de ces frondeurs déguenillés, qui ont d'étranges idées communistes : les picaros. Indigné et ému à la fois, il regarde, écoute,

1. Lesage, *op. cit.*, t. I, p. 350-353.

2. « ... Dans la région supérieure de la poésie et de la pensée, il y a Homère, Job, Isaïe, Ezéchiel, Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean de Pathmos, Paul de Damas, Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare. » (Victor Hugo *W. Shakespeare*, 1^{re} partie, liv. II : Les Génies.

étudie, note, avec un esprit mordant et un souci implacable de vérité. Il souffre de la misère, il se révolte, mais il garde le sourire au bout de sa plume. Comme Hugo, Cervantès, ce grand génie, croit à la bonté. Il a vécu en quelque sorte la vie des picares et pourtant il a travaillé toute sa vie. Il a payé de sa personne, soit au champ d'honneur, soit dans la vie civile, l'occasion de voir de très près les multiples facettes de la vie picaresque. « Pourquoi donc, pauvreté, ma mie, s'écrie-t-il, t'en prendre toujours aux hidalgos et aux gens de naissance, les obliger à porter à leurs souliers tant de pièces, à leur pourpoint des boutons hétéroclites, l'un de soie, l'autre de crin, l'autre de verre, à leur cou des feuilles de chicorée, qu'ils appellent des collets, et à leurs jambes des bas taillés à jours comme des jalousies¹ ? »

Les écrits de Cervantès sont pleins de critiques de la société et de la politique, qui prennent souvent un accent d'amertume et d'ironie. « L'Espagne a eu de grands hommes, dit-il par la bouche d'un « Cortadillo el bueno² » ; elle a maintenant des picares qui sont grands. » Elle a aussi des castillans honnêtes, tels que « le ruffian » qui s'est fait aubergiste, après une vie de vagabondage et de vol. Il ne se gênera pas pour dire à Don Quichotte : « Entrez, seigneur, je suis le castellano de ce pays ». Railler serait le défaut de Cervantès. « Regardez bien, dit Hugo, ce sourire a une larme³ ».

Qui peut parler des picares, s'il n'a vu ce tableau de la vie picaresque tracé par Cervantès :

Arrière, ô vous, picares de cuisine, sales, gras et luisants, pauvres pour rire, faux-perclus, coupeurs de bourse du Zocodover ou de la Plaza de Madrid, beaux diseurs d'oraisons, portefaix de Séville, serviteurs de la hampa, et toute la troupe innombrable qu'enferme ce nom de picares ! Baissez pavillon, rendez-vous ! Ne vous appelez pas picares, si vous n'avez pas suivi deux années de cours de l'académie de la pêche du thon. Là seulement, là est dans son centre le concert du travail et de la paresse, là est la saleté propre, l'embonpoint ferme, la disette au milieu des repues franches, le vice pur sans masque, le jeu sans trêve, la bataille à

1. Cervantès, cité par E. Chasles, *op. cit.*, p. 394.

2. Surnom d'un coupeur de bourse (*Nouvelles* de Cervantès).

3. Victor Hugo, *W. Shakespeare*, Les Génies, § XIII.

toute heure, la mort à tout moment, le coup de langue à chaque pas, la danse comme à la noce, la séguidille comme imprimée, la romance avec son refrain et la poésie sans motif. On chante ici, là on jure, à droite on bataille, à gauche on joue, et partout on vole. Là se campe la liberté et se déploie le travail. C'est là que bien des pères de grande maison envoient reprendre leurs fils ou viennent eux-mêmes, et c'est là qu'ils les trouvent, et c'est de là que les fils ne partent qu'avec douleur comme si, en les arrachant de cette vie, on les conduisait à la mort¹.

Dans sa galerie des gueux, Cervantès n'oublie pas ces vieux vétérans estropiés, mendiants honnêtes, qui lui tiennent au cœur. Cervantès aime ces vieux soldats et ne se résigne pas à voir leur dégradation. Comme Agrippa d'Aubigné, il reprocherait aux autorités « qui souffrez mandier la main qui tient les armes² ». Mais il ne le fait pas ; il a trouvé une forme de la « moquerie épique », cet « Homère bouffon³ ». Hugo rencontrera ces pittoresques dépouilles humaines lors de son voyage en Espagne ; sa grande jeunesse n'en pourra enregistrer que le spectacle grotesque. Plus tard, *Le Témoin* traduira ainsi ses impressions :

On faisait, de temps en temps, une collection des soldats que la guerre avait le plus maltraités et qui ne pouvaient plus servir à rien, et on les rendait à leurs familles. Pour qui réfléchissait, c'était le plus triste des spectacles ; pour des enfants, rien n'était plus drôle. C'était une cour des miracles, une gueuserie de Callot. Toutes les infirmités et tous les costumes. Il y en avait de tous les corps et de toutes les nations ; les cavaliers qui avaient perdu leur cheval traînaient le pas ; les fantassins qui avaient perdu leurs jambes montaient gauchement des ânes ou des mulets ; l'aveugle se faisait conduire par le boiteux. Ce qui était plus vraiment comique, c'est que ces pauvres diables, qui n'avaient plus d'épaulettes à leurs uniformes en guenilles, avaient à la place quelque animal qu'ils rapportaient au pays, le plus souvent un perroquet ; quelques uns avaient les deux épaulettes et joignaient au perroquet un singe⁴.

Il faut accompagner Cervantès à Séville, le plus grand

1. Cervantès, *La Ilustre Fregona*, cité par Chasles, *op. cit.*, p. 255.

2. Agrippa d'Aubigné. *Les Tragiques*, nouv. éd. revue et augmentée par L. Lalanne, Paris, Janet, 1857, poème intitulé : *Misères*, p. 36, v. 17.

3. Victor Hugo, W. Shakespeare, *Les Génies*, *loc. cit.*

4. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, XVIII : Le voyage.

refuge des pauvres, pour se rendre compte de la véritable gueuserie. C'est là qu'il nous introduit dans la hampa, la cour des miracles espagnole. Elle ne diffère pas beaucoup, nous l'avons vu, de sa sœur jumelle, décrite par Sauval. C'est sa populace qui est plus variée. On y trouve, à côté du gueux véritable, soumis aux lois de la hampa, la « gente du barrio », brillants confrères des picaros, beaux diseurs et bien vêtus, qui s'entr'aident en dilettantes pour violer les lois. Les gens de la hampa connaissent quelquefois la sensation d'une corde au cou. « Les coureurs brillants de carrefours », picaros volontaires, ignorent cette « cravate prolétaire », difficile à dénouer.

Lazarille de Tormès et *Guzman d'Alfarache* ont inauguré la description de la vie de la hampa, mais c'est encore Cervantès qui l'a vraiment comprise. « Que de figures et quelles figures ! »

Toute la vieille race des fourbes, que Plaute a commencé à décrire, que Molière a si bien campés et que Beaumarchais rendra « au demeurant, les meilleurs fils du monde », se rencontre dans son œuvre. La malice, l'entrain, la hardiesse et la bravoure, tout s'y trouve et produit des types vagabonds et surtout cet admirable personnage qu'est « le bon sens survenant tout à coup et criant au genre humain : Songe à ta peau¹ ! »

Cervantès a pris la plume d'Aristophane pour écrire la légende sous ces figures. Après des morisques, des montreurs de marionnettes, des vagabonds « qui boivent le vin du pays comme des éponges et mangent le pain comme des charançons », Cervantès nous fait voir, dans l'Espagne du sud, à Valence, à Murcie, près la Porte-de-Terre à Cadix, dans le faubourg de Triana à Séville, « ces gitanos aux dents blanches, à la peau brune et au regard sauvage² ». Ils retournent le soir, à l'heure de l'Ave Maria, dans leur campement de Santa Barbara, en dehors de la ville. Ils forment, comme les gueux, un ordre secret et vivent comme eux aux dépens de la société. Leur gagne-pain, c'est l'aumône, et

1. Victor Hugo, *W. Shakespeare*, Les Génies, *loc. cit.*

2. Cf. Chasles, *op. cit.*, p. 272.

leur arme, c'est la ruse. C'est le Comte Maldonado qui gouverne les bohémiens, comme Roque-Guinart les brigands en Catalogne. Avec Monipodio, voici les trois rois des bas-fonds de l'Espagne divisée, pillée, mal gouvernée. Voilà le milieu dans lequel César est supposé vivre.

Hugo et la couleur locale de César. — Si Hugo connaît l'histoire littéraire de l'Espagne, jusqu'à quel point est-il informé du théâtre espagnol et influencé par lui ?

Dans sa préface de *Ruy Blas*, le poète insiste sur le caractère véridique du drame qui se rattache à *Hernani* « uniquement par le sens historique »... « Du reste, cela va sans dire, il n'y a pas dans *Ruy Blas* un détail de la vie privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact. » Cette préface et surtout cette remarque furent, comme on le sait, les motifs de violentes attaques contre Hugo. Qu'il nous soit permis ici de préciser le point de vue auquel on devrait se placer pour établir, en ce qui concerne César de Bazan, ce qu'on a appelé « les erreurs historiques » de Hugo.

Un poète peut respecter scrupuleusement les détails historiques, reproduire exactement des faits tels qu'ils se sont produits dans le passé, et nous donner une impression très fausse de l'époque et des hommes qu'il veut faire revivre. Ce qui est vrai pour le roman l'est *a fortiori* pour le théâtre. On sait combien l'artifice est essentiel sur la scène ; l'intrigue, le langage et même le geste dépendent de la ruse savante qui sait donner l'impression de la vérité. Depuis de longues années nous avons eu l'occasion de pénétrer, auprès de Max Reinhardt, Stanislavsky et Belasco, les secrets de la mise en scène, c'est-à-dire de surveiller la création de la vie au théâtre, et nous avons pu constater que la vie, qui paraît naturelle au spectateur, ne s'obtient que par les procédés les plus artificiels. Des querelles sur les erreurs de date, sur les événements, les traits de mœurs et les singularités des caractères historiques, nous paraissent, en matière de théâtre, tout à fait arbitraires et inutiles ; nous dirons même qu'elles nous semblent une faute contre

ce qu'il y a de plus important, de plus sacré : le rêve artistique.

La querelle au sujet de la couleur locale d'une pièce de théâtre ou de la véracité historique d'un des caractères est vide de sens et aussi vaine qu'une discussion qui porterait sur la comparaison de la lumière d'un lustre avec celle de l'éclair. Vouloir faire rentrer dans le cadre scientifique cette boutique à rêve qu'est le théâtre, c'est lui faire grand honneur; mais rabaisser ce qui nous reste de poésie, amoindrir ce qu'il y a de plus beau, de plus vaste, de plus émouvant, de plus humain, de plus indispensable à l'art et à la vie : l'imagination, c'est commettre un crime. Les hommes de théâtre sont des magiciens, des poètes à leur manière. Ne les faisons pas sortir de leurs coulisses colorées, descendre de leurs tréteaux enchanteurs, pour les conduire dans le froid palais de la science! Il ne faut guère discuter du théâtre avec les historiens, à moins qu'on ne veuille discuter de la musique avec des sourds!

Néanmoins, examinons le sort de la vérité historique en face de cette Espagne magique, cette Espagne de rêve, que le poète a su nous donner. « Qui les sait mieux que Hugo, ces choses de l'Espagne? », s'écrie Paul de Saint-Victor¹ :

Les années d'enfance qu'il a passées l'ont marqué profondément à son type. Son imagination s'est empreinte des lignes dures, des couleurs tranchées, des mœurs sévères et hautaines de la terre du Cid. Sa pensée en a contracté un pli altier et grandiose, qui ne s'est pas effacé. Chaque fois qu'il revient en Espagne, par le drame ou la poésie, c'est le roi dans son royaume, c'est le seigneur rentrant dans son fief. Jamais sa voix n'est plus forte, sa familiarité plus entière, son autorité plus magistrale et plus souveraine. Il domine ce monde à part, il en joue et le tourne sous tous les aspects. On croit voir un de ces lions de blason qui étendent leur puissante griffe sur un globe.

Adversaires et admirateurs de Hugo, à quelques exceptions près, s'accordent avec Paul de Saint-Victor pour dire que l'imagination de Hugo avait un tour espagnol². Comment

1. Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, p. 125.

2. Alex. Hepp et Clément Clément, *Histoire de Ruy Blas*, Paris, Ollendorff, 1879, in-18.

cette imagination a-t-elle pu s'entendre avec la véritable Espagne pour créer un personnage comme César?

Les érudits sont portés à dire que Hugo n'a jamais su que très peu d'espagnol¹; les nombreuses citations et les fréquentes épigraphes, qu'il place dans ses livres ou dans les lettres adressées à des amis, ne prouvent rien ou ne prouvent que des inexactitudes. Joseph Texte affirme que Hugo « n'a guère connu la comédie espagnole », bien qu'il énumère, dans *Han d'Islande*, toute une série de comédies de Lope et de Calderon². Si Hugo n'a pas lu ces productions dans l'original, nous savons qu'il a eu sous les yeux des traductions ou qu'il a recouru aux lumières de son frère Abel, qui possédait parfaitement l'espagnol³ et avait traduit déjà, en 1822, une partie du *Romancero*.

Quoi qu'il en soit, la préface de *Cromwell* est, pour ainsi dire, le lien français entre l'Espagne héroïque et l'Espagne picaresque. L'union du « tragique et du comique », qui forme le pivot du théâtre hugolien, se trouve déjà dans le traité du *Nouvel Art dramatique* de Lope de Vega. Hugo n'aurait-il pas eu connaissance de ce précieux document, cela serait une raison de plus pour admirer la souplesse du poète qui a su entrer dans le cœur du génie espagnol. Le jeu hardi des passions, le bouillonnement de la jeunesse, l'orgueil des plaisirs, la chimère du bonheur, l'honneur, l'amour, le rêve, tous les ressorts du théâtre espagnol s'échappent avec éclat de l'oubli par la trappe hugolienne. Victor Hugo relève de Calderon aussi bien que de Shakespeare. Si les personnages de Hugo n'ont pas toujours la pureté parfaite et mystique de la conception de Calderon, ils sont presque toujours animés de ce brillant survivant du moyen-

1. Voir aussi : E. Mérimée, *L'Ecole romantique et l'Espagne au XIX^e siècle*, Toulouse, 1890-1891. — G. Le Gentil, *Victor Hugo et la littérature espagnole*, Bulletin Hispanique, 1899 (I, p. 178-222). — R. Frick, *Hernani als literarischer Typus*, Plieningen, Find, 1903, in-8°. — *Hernanis Stammbaum*, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Berlin, 1909.

2. Cf. : Ch. Habeneck, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Paris, 1862. — Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine*, Paris, Laisney, 1896, in-42.

3. Guillaume Huszar, *Influence de l'Espagne sur le théâtre français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Champion, 1912, p. 116-118. — Cf. : Menéndez Pidal, *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. de Henri Mérimée avec une préface de Ernest Mérimée, Paris, A. Colin, 1910, in-46, p. 251-252.

âge qui nous revient d'Espagne : l'esprit chevaleresque.

Dans sa préface, Hugo nous décrit l'Espagne aux reflets magiques. C'est l'Espagne mauresque que nous trouvons dans ses vers, et l'Espagne héroïque dans son théâtre¹. C'est avec les types étendus, agrandis, sublimes, de la comédie de cape et d'épée, avec le théâtre mi-partie espagnol et italien, que sont faits les drames de Victor Hugo.

L'Espagne et le Théâtre de Hugo. — Dans *Angelo* se trouve un écho de l'aveugle jalousie des caballeros orgueilleux du théâtre espagnol, comme celui de la pièce de Calderon : *Le Médecin de son honneur*. *Lucrèce Borgia* relève des arguments sophistiques et des situations poussées à l'extrême qui caractérisent le théâtre de Lope de Vega et de ses adeptes. Dans *Le Roi s'amuse* se trouvent, en dehors de l'atmosphère d'une « comédie de cape et d'épée », des emprunts directs à la comédie de Rojas : *Garcia del Castañar*. Le personnage de François I^{er} a un caractère éminemment castillan.

La Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*, jeune et chaste Preciosa, n'est-elle pas sortie d'une Nouvelle de Cervantès ? Le chapitre de la Cour des Miracles est intitulé : « Besos para golpes ». L'argot du royaume argotique est truffé d'expressions castillanes : « Un pedaso de pan, ... Hombre, quita tu sombrero. » Plusieurs scènes du roman sont comme un écho de la *Gitanilla* et de *Rinconete y Cortadillo*, des *Nouvelles* de Cervantès, et de *Guzman d'Alfarache* de Mateo Aleman ou de *La Gitanilla de Madrid* d'Antonio Solis. La scène de Gringoire et de Clopin Trouillefou ressemble à celle du Comte Maldonado et de don Juan de Solis².

L'amour excessif de Marion Delorme pour Didier est tout

1. Victor Hugo écrit à Adèle Foucher, qu'il a été chargé d'un rapport académique, le rapport sur *Gil Blas* qui lui fut demandé par Fr. de Neufchâteau. Plus tard, Marius, en pensant à Cosette, dit : « Elle ne pourrait s'empêcher d'avoir de l'estime et de la considération pour moi si elle savait que c'est moi qui suis le véritable auteur de la dissertation sur Marcos Obregon de la Ronda, que M. Fr. de Neufchâteau a mise comme étant de lui en tête de son édition de *Gil Blas* ». Le morceau est dans le *V. H. raconté*, t. II.

2. Dans *Comedias* de D. Antonio de Solis, Madrid, Melch. Alvarez, 1681, in-4°. M. Le Gentil attribue même à Claude Frollo des origines espagnoles dans la personne de l'étudiant du *Magicien prodigieux* de Calderon. Il est vrai que Hugo, dans ses *Odes et Ballades*, parle longuement du *Magico prodigioso* (Livre V, xxv^e Ode : *Rêves*, juin 1828).

aussi espagnol que romantique. La « Tia fingida » de Cervantès, belle pécheresse repentie, est la sœur aînée de Marion. L'interdiction du duel est un thème déjà vu chez Calderon : *Le Dernier Duel en Espagne*¹. *Torquemada* se passe en Espagne même, « Tres para una », trois hommes pour une femme, n'est-ce pas le thème d'Hernani, grand seigneur déguisé en « bandolero ? » Hugo enrichit *Ruy Blas* de tout son bien romantique, transporté dans la contrée méridionale; mais le caractère particulier de la couleur locale espagnole, c'est bien à César qu'il l'accorde.

Une querelle de mots. — L'espagnolisme hugolien ne trouve pas grâce devant les érudits, qui le jugent de moindre importance que celui de Mérimée et même que celui de Gautier. Pourtant Morel-Fatio avoue que les erreurs de Hugo sont, en quelque sorte, commises sciemment. Le poète s'est abandonné, il est vrai, à un mystérieux enchantement, à un véritable rêve; il crée une Espagne exagérée, fantasmagorique, plus grande et plus noble.

Morel-Fatio consigne avec minutie, dans « soixante-huit pages² », les erreurs historiques de Hugo concernant *Ruy Blas*. Biré, toujours empressé lorsqu'il s'agit d'accuser le poète, rassemble, dans un long chapitre, toutes les inexactitudes historiques de la pièce. M. Ernest Martinenche³, si large d'esprit habituellement, apporte aussi des renseignements sur les erreurs de Hugo, qui n'a pas voulu sacrifier « la poésie à l'histoire ». M. Rigal⁴ est du même avis.

En ce qui concerne César, les reproches sont bien légers, un peu superfétatoires, portant uniquement sur des mots.

Selon Rigal, Hugo a trouvé, dans le livre de Nuñez de Castro : *Solo Madrid es corte*⁵, la maigre source de la

1. Calderon, *El Postrer duelo de Espana*, Madrid, Hervada, 1674, in-4 (trad. La Beaumelle, t. VII, des Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, Paris, Rapilly, 1827, in-8.

2. Morel-Fatio, *op. cit.*, p. 197 et suiv.

3. Martinenche, *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française*, Paris, Hachette, 1922, in-8°.

4. E. Rigal, *La Genèse d'un drame romantique : Ruy Blas*, Revue d'Histoire litt. de la France, t. XX, 1913, p. 753.

5. Alonso Nuñez de Castro, *Solo Madrid es corte, y el corbesano en Madrid*. Madrid, García de la Inglesa, 1654, in-4.

généalogie de César de Bazan, dont le pittoresque récit du I^{er} acte (scènes II et V) nous donne l'éblouissant résultat. Hugo, selon l'étude de M. Martinenche, dit *Finelas* au lieu de *Fonelas* et *Garofa* au lieu de *Gorafé*. La faute vient de Vayrac, qui parlant du grand Alvars de Bazan, rapporte en effet qu'il était « fils de Don Ivare de Bazan, seigneur de Finelas et de Garofa¹ ». Il remplace aussi, d'après M. Martinenche, *Caramanchel* par *Carabanchel* dans la confidence que Ruy Blas fait à Don César (acte I, scène III). Le nom d'un des asiles fréquentés à plaisir par Don César a suscité aussi des observations ; il s'agit du palais de *Tevé*.

Le soir, le front sur le pavé,
Devant l'ancien palais des comtes de Tevé,
— C'est là, depuis neuf ans, que la nuit je m'arrête,
Je vais dormir avec le ciel bleu sur ma tête.

M. Morel-Fatio nous apprend que *Tevé* n'existe pas dans une nomenclature territoriale espagnole. L'endroit semble pris par Hugo pour la rime, et il a francisé le nom espagnol *Teva*. Ce qui semble contrarier surtout le savant, c'est que Hugo aurait commis certaines erreurs concernant la famille de Bazan et aurait donné à son héros le prénom de *César*, qui n'est pas espagnol. N'oublions pourtant pas que celui qui représente la plus parfaite, la plus éclatante, la plus haute personnification du théâtre espagnol, Calderon, s'est servi aussi de noms italiens tels que : César, Farnesio, Colona, etc... Si c'est critiquable au point de vue historique, c'est parfaitement admissible au point de vue littéraire.

Erreur historique ! Fausse couleur locale de César, ne sont-ce pas là des mots bien importants pour des objections de cette valeur ? Cette querelle de mots concernant César qui se révèle de si minime importance, qu'elle soit pour nous un précieux indice pour d'autres reproches qu'on a l'habitude d'adresser à Hugo ! Si nous avons été surpris du peu d'importance de ces remarques, ce qui étonne bien plus, c'est que la critique ait négligé Don César, ce type unique du théâtre.

1. Abbé de Vayrac, *L'État présent de l'Espagne*, 1719, 3 vol. in-12.

N'y a-t-il pas un autre poète qui a été accusé d'avoir trahi l'atmosphère historique dans son œuvre? Racine avait subordonné, à l'expression générale des sentiments de l'humanité, la question historique. Le genre domine l'espèce et le caractère l'emporte sur le costume!

On connaît l'anecdote rapportée par Segrais à propos de *Bajazet* : Corneille, se trouvant près de Segrais un soir de représentation, lui murmura à l'oreille : « Je me garderais bien de le dire à d'autres qu'à vous, parce qu'on dirait que j'en parlerais par jalousie, mais prenez-y garde! Il n'y a pas un seul personnage dans *Bajazet* qui ait le sentiment qu'il doit avoir et que l'on a vu à Constantinople; ils ont tous, sous un habit de Turc, le sentiment qu'on a au milieu de la France. »

Avoir le génie de sa race c'est, il nous semble, ce qu'il y a de plus profondément touchant chez un poète. D'ailleurs Jules Lemaitre a senti justement la vérité de la couleur locale dans *Bajazet* comme Paul de Saint-Victor a trouvé la véritable Espagne dans *Ruy Blas*.

Le personnage dramatique.

Ce n'est pas dans une comédie de cape et d'épée, dans une de ces intrigues embrouillées, mélange d'héroïsme et de bouffonnerie, que nous rencontrons le héros picaresque de Hugo. C'est en marge d'un drame à antithèse violente, — un laquais amoureux d'une reine — que nous voyons ce picaro idéalisé, doué d'une fantaisie et d'un humour tels que la sombre tragédie semble parsemée de fils d'or. Tout ce qu'il y a de dépenaillé et de chevaleresque se trouve dans cette figure bigarrée, où se coudoient harmonieusement Amadis et Lazarille.

César et la « Comedia ». — Le rôle de César semble conforme au système dramatique espagnol du XVII^e siècle. Tous les auteurs espagnols étaient d'accord sur le caractère essentiellement mixte de la *comedia*.

Précisons le sens du mot *Comedia*. C'est le drame espagnol et rien d'autre.

Les épisodes comiques étaient obligatoires dans l'action dramatique. Le succès d'un poète dépendait de son habileté à dérider le public ; malgré le caractère tragique de l'intrigue, il devait suspendre l'intérêt, retarder le dénouement.

Les sacrifices auxquels a consenti Lope de Vega, Corneille ne les a pas acceptés. Le théâtre romantique est revenu à ce mélange de deux genres opposés, mélange de deux styles : tragique et comique. Hugo a fait, avec *Cromwell*, le pas décisif. Lope de Vega avait déjà cédé au goût de ses contemporains ; Hugo fait les mêmes concessions, mais il ajoute une œuvre d'art.

Dans *Ruy Blas*, la confusion des genres est évidente. César représente, sous la forme la plus originale, cette volonté d'égayer l'auditoire au milieu du drame ; le grotesque se joint au sublime.

César et l'intrigue. — Au point de vue purement dramatique, César semble d'abord un personnage nécessaire à l'action de la pièce. Au 1^{er} acte, il noue la tragédie ; il sert de « ressort dramatique », ou plutôt mélodramatique. Mais, au IV^e acte, — cet acte à tiroir, cet acte tout gratuit — il n'est plus qu'un personnage fourbesque, une sorte de Rochester débraillé, dominant la scène qui se peuple magiquement de figures capricieuses. Il est complètement sorti de l'action et représente uniquement ce grotesque, réclamé à si grands cris dans la célèbre *Préface*. On pense que tout va finir, à la manière des imbroglios, en coups de bâtons. Il n'en est rien. César, se débattant dans le sombre piège, croit avoir rompu l'intrigue et renoue les fils. Rires, émotions, angoisses, contraste, frayeurs ! Cet épisode, qui semble créé d'un trait, tout en verve, a, paraît-il, coûté beaucoup d'effort au poète. Les retouches multiples du manuscrit en sont les silencieux témoins¹.

Genre du rôle. — Quel est le genre du rôle que César occupe dans le drame *Ruy Blas* ?

César remplit le rôle du *gracioso español* ou du bouffon

1. Cf. P. et V. Glachant, *Un laboratoire dramaturgique : essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1902-1903, in-16, p. 336-343.

shakespearien. Selon les habitudes dramatiques, ces deux fonctions sont remplies par un personnage de bas étage. Hugo rompt ici avec une tradition. Dans la comédie du XVIII^e siècle, le valet avait reçu le privilège de se transformer en maître, ainsi que le maître en valet, pour le besoin de la cause, mais jamais un maître, un noble, ne se montrait dans le rôle de « l'esclave » de jadis. César est un hidalgo, un noble tombé au rang du *gracioso* ; il est le héros dégradé au rang de bouffon.

Son portrait, cette brillante fantaisie lyrique, est peint par Don Salluste sur des motifs de romans picaresques, à la manière de ceux qu'évoquera Menéndez Pidal¹ :

Quel est donc ce brigand qui, là-bas, nez au vent,
Se carre, l'œil au guet et la hanche en avant,
Plus délabré que Job et plus fier que Bragance,
Drapant sa gueuserie avec son arrogance,
Et qui, froissant du poing sous sa manche en haillons
L'épée à lourd pommeau qui lui bat les talons,
Promène, d'une mine altière et magistrale,
Sa cape en dents de scie et ses bas en spirale²?

Sources dramatiques de Don César. — Les savantes recherches de MM. Rigal, Martinenche, Biré, ont indiqué les sources.

On pourrait rapprocher Don César de Bazan du Tyrrel des *Enfants d'Édouard*, de Casimir Delavigne³. Comme Don César, Tyrrel est un gentilhomme ruiné et déshonoré par le jeu, le vin et la débauche. Comme Don César — et c'est par là qu'il lui ressemble le plus — Tyrrel est un chevalier de la bonne humeur. Comme Don César, il est séduit par l'offre qui lui est faite de remplir sa bourse vide. « Peut-on te connaître à la Cour ? » lui demande le duc de Glocester, et Tyrrel lui répond : « J'y parus à vingt ans et n'y restai qu'un jour ». « C'est de là, dit Rigal⁴, que Hugo aurait tiré l'idée de faire remplacer Don César par un sosie. »

1. Cf. Le Gentil, *op. cit.*, p. 205.

2. Hugo, *Ruy Blas*, acte I^{er}, scène II.

3. Delavigne C., *Les Enfants d'Édouard*, Paris, Ladvocat, 1833.

4. Rigal E., *op. cit.*, p. 753.

Plus loin, Gloucester, ayant acheté Tyrrel, lui demande de tuer les enfants d'Édouard, et Tyrrel s'exclame, plein d'horreur, comme Don César quand il apprend qu'il s'agit de se venger d'une femme :

Oui, je me suis donné;
 Oui, vendu pour de l'or; vendu
 [comme un damné;]
 Je l'ai reçu cet or, et, s'il
 [fallait le rendre;]
 Il est déjà trop loin pour savoir
 [où le prendre.]
 Désignez donc un homme et
 [son sang vous est dû,]
 Un homme, et j'obéis, car je
 [me suis vendu;]
 Mais deux enfants si beaux,
 [deux tendres créatures;]
 M'appelant, murmurant mon
 [nom dans leurs tortures,]
 Les étouffer¹?...

Gardez votre secret, et gardez
 [votre argent,]
 Oh! je comprends qu'on vole
 [et qu'on tue et qu'on pille,]
 Que, par une nuit noire, on
 [force une Bastille,]
 D'assaut, la hache au poing,
 [avec cent flibustiers,]
 Qu'on égorge estafiers, geô-
 [liers et guichetiers,]
 Tous, taillant et hurlant, en
 [bandits que nous sommes,]
 OEil pour œil, dent pour dent,
 [c'est bien! hommes contre
 hommes!]
 Mais doucement détruire une
 [femme! et creuser]
 Sous ses pieds une trappe! et
 [contre elle abuser,]
 Qui sait? de son humeur peut-
 [être hasardeuse²?!...]

Il se pourrait aussi que Hugo, par son ami Alphonse Rabbe, ait pris contact avec l'aventure de Angelica Kauffmann³. Sans aucun doute, Hugo a lu plus tard le roman de Léon de Wailly sur la vie d'Angelica Kauffmann. Dans le second volume, certaines ressemblances de situation et la scène où Shelton se débarrasse de Frédéric, en ameutant contre lui ses créanciers puis en lançant la police à ses trousses, le fait arrêter et jeter en prison, pourraient rappeler le tour que Don Salluste joue à César pour se débarrasser de lui.

Certaines attitudes de César devant Don Salluste rappel-

1. Delavigne, *op. cit.*, Acte III, scène iv.

2. Hugo, *Ruy Blas*, acte I, scène II.

3. Voir aussi Gust. Lanson, *Victor Hugo et Angelica Kauffmann*. *Revue d'Hist. Litt.* 22, 1915, pp. 392-401. Cf. Léon de Wailly, *Angelica Kauffmann*, Paris, Dupont, 1838, 2 vol. in-8°.

lent la scène, souvent citée, de *Garcia del Castañar* devant le roi¹ :

« Voilà mon offense et voilà ce que j'ai fait. Voilà l'offenseur injuste et voilà le bras qui l'a frappé. Maintenant, livre-moi, si tu veux, au bourreau, mais tant que ma tête restera sur mes robustes épaules, je ne me laisserai offenser par personne hormis le roi. »

Trois autres pièces espagnoles sont à retenir à propos du Don César de Hugo : *Gañar amigos* d'Alarcon², *Louis Perez de Galice*, de Calderon³, et *La Prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina⁴. D'autre part, Hugo a souvent parlé de *Lazarille de Tormès*⁵ et du *Diable boiteux* de Lesage⁶. Il a parcouru aussi les *Nouvelles* de Cervantès auxquelles il fut entraîné par la lecture de *Don Quichotte*.

M. Martinenche rapporte encore une autre source du IV^e acte de *Ruy Blas*. Quand Don César dégringole de la cheminée, il se trouve, dit ce critique, à peu près dans la même situation que Cleofas Leandro Perez Zambullo qui apprenait, sur les toits, le « métier de chat en fuyant les alguazils⁷ ».

Enfin, une sorte de trilogie bouffonne de M. de P...y (probablement Maurice de Pompigny⁸) nous rapproche peut-être de la source la plus importante. Première coïncidence : l'un des personnages de la trilogie de Barogo, — personnage assez pâle d'ailleurs — porte le nom de Don César. Victor Hugo ne l'oubliera pas. Il n'oubliera pas non plus la disposition du décor qu'il reproduit, en y ajoutant sa marque

1. Francisco de Rojas, *Garcia del Castanar*, drame en 3 actes (1640), acte III, 8. Cf. : Guillaume Huszar, *op. cit.*, p. 160.

2. Ruiz de Alarcon, *Gañar Amigos* (Acquérir des amis). (Barcelone éd. par l'auteur, 1634.)

3. Calderon, *Luis Perez el Galleo*. La Beaumelle a traduit : *Louis Perez de Galice*.

4. Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer* (La sagesse d'une femme), 1634.

5. Diego Hurtado de Mendoza, *op. cit.*

6. Lesage, *le Diable boiteux*. Paris, Vve Barbin, 1707, in-12.

7. *Ibid.*

8. *Le Ramoneur-Prince*, Variétés amusantes. 11 décembre 1784. — *Barogo* ou *La suite du Ramoneur*, 27 juillet 1785. — *Le Mariage de Barogo*, 24 novembre 1785 (d'après Barbier, Dictionnaire des Anonymes). Cette trilogie est signalée une première fois par Charles Maurice dans le *Courrier des spectacles* le 9 nov. 1838 et étudiée par M. René Dumesnil : *L'origine du IV^e acte de Ruy Blas*, *Barogo* ou *Le Ramoneur-Prince*, dans *Le Figaro* du 3 juin 1911.

personnelle. Dans *le Ramoneur-prince*, le théâtre représente, comme dans *Ruy Blas*, « un riche appartement au fond duquel est une cheminée. Il est orné de fauteuils, de glaces et d'un sofa. On y voit une petite table ambulante sur un des côtés. Il en est une plus grande, couverte d'un tapis qui pend jusqu'à terre. » Barogo, comme César, entre dans une maison par la cheminée et trouve, fort à propos, un beau costume qu'il revêt. Il s'en habille comme Barogo et constate, comme lui, qu'il a gagné au change :

— Voilà qui est magnifique!
Comme ça fait bien sur moi!

— Ce manteau me paraît
plus décent que le mien!

Et tous deux, pliant leur défroque rapiécée, la posent à la place des riches habits dont ils viennent de se parer. Puis, comme Don César trouvera l'en-cas tout préparé, le ramoneur avise le chocolat servi pour le prince :

— La bonne chose que du
bon chocolat, dit-il tout en
mangeant.

— C'est bien bon le bon vin !
dit pareillement don César.

Barogo s'émerveille de
son équipée :

Don César, en veine
d'effronterie, lui aussi dira :

— Ah! ah! la bonne farce!
Ne nous déconcertons pas.
Quarrons-nous... Par ce qui
m'arrive, je vois qu'il ne faut
bien souvent que de l'effron-
terie pour réussir! Et bien s'il
ne tient qu'à cela, nous en
aurons!

— Quant au maître du lieu,
s'il survient, je l'invite.

Et encore :

— Il faut beaucoup d'aplomb,
le péril est extrême...

(*Le Ramoneur-prince*, sc. x.)

(*Ruy Blas*, IV, sc. III.)

Mais, entendant quel-
qu'un venir, le ramoneur
conçoit des appréhensions
et s'écrie :

César, dans la même con-
joncture, pense :

— Diable! arrêté comme un
voleur, je serais un joli gar-
çon!...

— On vient. Sans doute on
va, comme un vil saltim-
banque, M'expulser...

Comme Barogo couvrant ses riches habits trop voyants d'une souquenille fort usagée (*Barogo, ou la suite...*, acte I, sc. v), Don César « s'enveloppe de son manteau jusqu'aux yeux » et fait face au danger. Les quiproquos arrivent parallèlement. Dans *Le Ramoneur*, c'est le secrétaire du prince qui, prenant Barogo pour son maître, vient lui compter deux cents piastres, destinées à Dona Eleonore, maîtresse du prince :

LE SECRÉTAIRE.

— Mon prince, je me rends à vos ordres. Votre Altesse, dit-on, veut me parler ?... C'est sans doute au sujet du billet qu'elle m'a commandé de lui tenir prêt pour la signora Eleonore. Le voilà ! ainsi que les deux cents piastres que Monseigneur lui a fait la faveur de lui promettre et qui y sont annoncées...

(*Le secrétaire s'approche de la grande table de Barogo et y dépose la somme en rouleaux.*)

Dans *Ruy Blas*, Don César est aussi ahuri que Barogo quand un laquais vient lui remettre une sacoche pleine d'or. Mais, comme Barogo, il a vite fait de se ressaisir :

DON CÉSAR.

... Je comprends et je prends, mon très cher,
L'argent que l'on reçoit d'abord c'est toujours clair !

Don César fait distribuer à ses amis, par l'intermédiaire du valet, tout cet or qui lui tombe du ciel, en disant :

C'est le devoir du chrétien et du sage,
Quand il a de l'argent d'en faire un bon usage.

Il imite Barogo, embarrassé d'une fortune inattendue, et qui la donne intégralement au précepteur du prince, un malheureux qui vient chercher des nouvelles d'un placet remis au Seigneur d'Oresca quelques jours auparavant.

Remarquons encore que, comme Don Salluste est servi par des nègres, la princesse d'Oresca, dans *Le Mariage de Barogo*, a pour chambrière une négresse. Comme Salluste enfin, le prince d'Oresca a conservé les clefs d'un escalier dérobé et revient à l'improviste. Salluste fait arrêter César

comme voleur ; la même aventure survient à Barogo dans la *Suite du Ramoneur-prince*. Barogo, victime des manigances d'un fripier, comme Don César est victime des machinations de Salluste, s'aperçoit qu'il en peut coûter cher d'être paré de trop beaux habits quand on n'en est point le légitime propriétaire. Les deux scènes se ressemblent :

BAROGO (sc. XVIII).

RUY BLAS (acte IV, sc. VIII).

L'EXEMPT AUX ALGUAZILS.

DON CÉSAR.

Il a l'air suspect...
Bas les armes ! de la part du
roi !

Vous allez consigner, dans
vos procès-verbaux.

LE FRIPIER.

DON SALLUSTE.

Oui, parbleu, la culotte, la
perruque... c'est lui-même !

Que voici le fameux voleur
Matalobos...

Saisissez ce voleur !

L'EXEMPT.

DON CÉSAR.

Allons en prison !

Je suis votre valet. Vous
mentez hardiment !

BAROGO.

Comment, en prison ? Qu'est-
ce que ça veut dire ? Je ne suis
pas dans le cas de ça, enten-
dez-vous ! Je suis un brave !

L'EXEMPT.

L'ALCADE.

Je crois qu'il veut faire
rébellion. Saisissez-le !

Paix ! je crois qu'il raisonne.

LE CORRÉGIDOR (à sa fenêtre).

DON CÉSAR.

Qu'est-ce ?...

Mais je suis Don César de
Bazan en personne.

LE FRIPIER.

DON SALLUSTE.

Seigneur, c'est ce voleur
dont je vous ai parlé.

Et le pourpoint qu'il porte...

DON CÉSAR.

BAROGO.

Oh ! le damné Salluste !

Comment voleur ? C'est bien
moi qui suis le volé.

DON SALLUSTE (*continuant*).

Demandez à tout le monde !

Il est au comte d'Albe, auquel
il fut volé.

LE CORRÉGIDOR.

Point de raisons! qu'on
l'emmenè!

BAROGO (*à Dona Sancha*).

Mam'zelle, ayez pitié de
moi! Dites s'il vous plaît à le...
la...

DONA SANCHA (*à l'exempt*).

Quel est cet homme?

L'EXEMPT.

Vous ne le connaissez pas?

DONA SANCHA.

Non! vous le jure. C'est un
fou ou un ivrogne que je ne
connais pas ni veux connaître.

BAROGO.

Allez mam'zelle!... Tu me le
paieras!...

Tels sont les rapprochements suggérés par la lecture des trois comédies de Barogo. Que Victor Hugo y ait puisé la matière du IV^e acte de *Ruy Blas*, le fait n'est pas douteux selon M. Dumesnil¹, mais Victor Hugo, certes, n'a utilisé ces diverses inventions que comme un tremplin d'où il a pris son élan vers la présentation burlesque de son personnage et vers l'imbroglio du IV^e acte.

Influences dramatiques étrangères. — On ne peut nier d'autres influences étrangères dans *Ruy Blas*, malgré l'atmosphère espagnole.

Un des artifices courants de théâtre, dont le génie de Hugo et le génie hispanique se sont servis, c'est le déguisement d'un seigneur en bandit (déguisement qui correspond à la vérité du caractère). Le seigneur bandit, voleur, gueux,

1. René Dumesnil, *op. cit.*

L'ALCADE.

Allons, marchons avec eux.

DON SALLUSTE.

Bonsoir, Matalobos!

DON CÉSAR (*faisant un pas
vers lui et le regardant fixe-
ment*).

Vous êtes un fier gueux!

n'est pas une invention uniquement espagnole. L'Allemagne s'est servie de ce procédé dramatique, en ajoutant un élément révolutionnaire. Le cri vers la liberté a été introduit sur la scène française par le bandit justicier de Schiller¹. L'influence a été durable. Depuis *Robert, chef des brigands*, de Lamartellière jusqu'au *Slagistri* du *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, presque cent ans se sont écoulés. Rossel² pense aussi que le « Mephistophelès » de Goëthe a fourni à Hugo quelques traits du personnage de César.

L'influence italienne est également sensible dans ce personnage. L'esprit des Médicis a peut-être infusé le poison du mauvais goût et des mauvaises mœurs, tout le dévergondage moral que représente Don Salluste. L'empreinte des « zanni » italiens est visible chez César. Ses gestes rappellent ceux du « capitano », dont l'aïeul Mandracus, l'ogre capitaine des Attellanes, mangeait les enfants et culbutait plusieurs athlètes d'un revers de main. La plus grande floraison de ces capitaines date de la Renaissance. L'horrible fracas des batailles accompagnait ces formidables chefs de bandes, à la solde de n'importe qui, pour n'importe quel prix. César a de ces rodomontades et, si César ne pense pas comme Matamore, il estime à l'occasion comme Matamore que rien n'est impossible pour un homme de sa valeur. Ainsi pensera Maglia du *Théâtre en liberté*.

Mais Don César, avec sa verve surtout espagnole, héros du « libre courage » et de la fidélité, ne porte-t-il pas aussi l'empreinte du théâtre français ?

Influence française. — Le nom brillant, évocateur, sonore, l'aspect extérieur, l'allure pittoresque, les manières emphatiques, la couleur locale sur laquelle Hugo lui-même insiste, tout dénote dans *César de Bazan*, des influences étrangères. Et cependant, dès qu'on connaît plus intimement César, on voit qu'il est pétri d'esprit français.

Le mélodrame a fait surgir une profusion de gueux,

1. *Die Räuber* (*Les Voleurs*, trad. par A. C. Friedel et de Bonneville, *Nouveau Th. Allemand*, tome XII, Paris, 1783, in-8°.

2. Rossel : *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, Fischbacher, 1897, in-8°.

de voleurs, de criminels, d'assassins, de toutes classes et de toutes catégories, sur les scènes parisiennes. Le bas-fond a pris sur le théâtre une prédominance nette sur l'honnête homme. Le coquin est le roi des tréteaux.

« Est-ce que tout cela vient de Shakespeare », demande M. Le Breton (le savant expert du théâtre romantique) « ou tout cela ne viendrait-il pas de la Place de la Révolution¹ ? » L'époque présente n'a-t-elle pas fourni des éléments aussi puissants ? Quelle est l'origine de cette subite éclosion d'un théâtre qui trouvait son plus grand attrait dans les hail-lons ?

Pour mieux comprendre, reportons-nous à la minute fiévreuse où l'auteur distribue les rôles. Frédéric reçoit le sien d'un air résigné, mais à peine a-t-il lu quelques pages qu'il pousse un cri d'étonnement. « C'est donc Ruy Blas que je joue ? » Il avait cru que c'était le héros à la cape déguenillée : Don César ! Il était heureux d'échapper à ces « Macaire » que le public réclamait parce qu'il les jouait si bien².

Macaire est le personnage typique du théâtre de l'époque, comme Arlequin de la comédie italienne, comme Scapin de la Comédie française... « Le valet devenu voleur... Macaire, songez-y, c'est Scapin sans place », s'écrit Gautier³. Macaire, c'est le type moderne de la friponnerie audacieuse, le héros fanfaron du vol et de l'assassinat, c'est « l'esprit du bague et le sang-froid de la guillotine ». « Si pourtant vous trouviez que nous sommes de grands misérables d'avoir été chercher notre héros-modèle au fond des bagnes, parmi les assassins et les voleurs, s'excuse timidement Jules Janin, prenez-vous-en aux grâces séduisantes de Macaire⁴. » Hugo fut impressionné par Macaire ; plus tard encore il appellera Thénardier : « ce Macaire⁵ ». Main-

1. Le Breton A., *Le Théâtre romantique*, *Revue bleue*, 1922, p. 569.

2. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, LXIV : *Ruy Blas*.

3. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, Paris, Hetzel, 1859, 6 vol. in-18 (t. II, p. 38).

4. Jules Janin, *op. cit.*, p. 310.

5. Victor Hugo, *Manuscrit des Misérables*, Fonds Victor Hugo, vol. 26 bis, feuille 695 bis.

tenant, le rire l'emporte sur la ruse, sa belle humeur sur « le drame des guenilles ».

Les guenilles de Macaire ne ressemblent guère à celles de César. Macaire finit par quitter ses loques et habiter dans des salons dorés; César habitait des salons dorés et finit en guenilles. Macaire souffre de ses haillons, qui traduisent son indigence; César s'en flatte et les étale avec fierté. Macaire s'est échappé du bain; César du château de ses pères. Macaire vole; César prend. Chez Macaire le désintéressement est duperie; chez César, il est vérité. L'honneur de Macaire est un instrument de travail; pour César, un besoin de sa vie. Tous les grands mots qui attirent les sympathies de la foule — liberté, générosité —, sont des fantoches chez Macaire; César les prend au sérieux. Oui, ce personnage tout de rire prend au sérieux quantité de choses. Macaire se sert de son couteau; César de son épée. L'un rôde dans l'ombre; l'autre parade au soleil. Macaire est le grand triomphe de l'art révolutionnaire; César est sorti de la chevalerie errante d'Amadis. L'attaque contre l'ordre social et contre les hommes, qui se trouve derrière cette satire de Macaire, n'existe pas chez César. Il n'y a, chez lui, au contraire, que la joie de vivre en épicurien. Dans Macaire, la critique de la société est faite par un brigand; dans César, la critique des bas-fonds est faite par un seigneur.

Pourtant, ces deux caractères se rejoignent et ont un air de famille dont l'origine est lointaine. L'Antiquité, la Renaissance ont connu ce personnage tout affranchi, plein de finesse et de rire : l'esclave. Tel que la fameuse troupe italienne des « Gelosi », l'avait importé en France, Scapin était déjà un personnage de grande renommée. Au milieu des fifres et des rires, caché derrière son masque comme une larve qui attend sa délivrance, Scapin prépare ses multiples métamorphoses françaises. Français et romantique, Scapin devait produire un type à la César.

Oui, il y a du Scapin dans César et il y aura du Scapin dans Maglia. César, dans cette cour du roi Charles II — qui selon Hugo, n'avait pas ri trois fois dans sa vie — apporte, avec le lyrisme romantique, l'esprit du *xvii^e* siècle.

Plaisir d'artiste.

L'imagination, la fantaisie, la virtuosité de Hugo. — Nous avons vu que Hugo, au cours du drame oublie toutes les bonnes intentions de sa préface. Il laisse le dessein historique, il cède à sa fantaisie qui l'entraîne, il se donne à son plaisir. Hugo s'amuse avec beaucoup de franchise et de bonne humeur.

Notre picaro — est-ce César? est-ce Zafari? sont-ce les deux? ou est-ce Hugo? — prend mille allures et arrive à incorporer qui? ... quoi? ... peut-être une part du rêve opposé à lui-même, l'image d'un être que l'écrivain n'a pas osé, pas voulu, pas pu devenir. Un Hugo comme il aurait pu être... un gueux de la poésie! « Le poète le plus sage est gouverné par des fantaisies imprévues et charmantes; il est plein de projets et son ignorance de la vie est éternelle. Absorbé dans ses chimères, passionné pour ce qu'il crée lui-même, il oublie d'arriver à la fortune et aux honneurs¹ ». Oui, il était une fois un poète... ce fut le poète de Don Quichotte... qui a oublié fortune et honneur! Hugo connaissait Cervantès et sa vie misérable. Il est possible que secrètement, il ait redouté la misère dont la vision l'obsédait, cette misère qui aurait pu le séduire parfois par le mirage de la liberté de ceux qui se trouvent sur la grand-route.

Hugo a enrichi un type existant de la littérature : *le picaro*, avec tout ce que sa fantaisie, libérée de tout joug, a pu inventer. Mais la fantaisie de Hugo ne joue pas seule; un autre élément intervient ici : la virtuosité de l'écrivain.

Cette virtuosité se manifeste non seulement dans la langue théâtrale la plus vivante, mais aussi dans une richesse inouïe d'éléments puisés dans les livres. On n'a jamais assez insisté sur les innombrables lectures de Hugo et, surtout, sur sa prodigieuse faculté à se les assimiler. Entendons-nous bien; les lectures de Hugo sont encore une chose toute personnelle à lui; ses lectures sont incorporées à sa propre subs-

1. Cervantès. *Viage del Parnaso* (Voyage au Parnasse), 1614, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1614, in-8° (cité par Chasles, *op. cit.*, p. 2).

tance et son génie en fait du plus pur Hugo. Des couleurs, prises à droite et à gauche, obscurcies par la force de l'ombre ou rendues brillantes par l'éclat du soleil, ont formé une palette gigantesque, l'arc-en-ciel hugolien. César est « le capitaine Lasphrise » du chariot de Thespis de la littérature.

Tout d'abord, César semble sorti d'une des farces de l'Hôtel de Bourgogne. Mais on s'aperçoit bien vite qu'il vaut mieux qu'un matamore. Ce « grand de première classe et gueux de premier ordre » n'est point suranné comme ses burlesques camarades de théâtre. Il est loin de ces picaros qui, croisant le fer, fourmillaient depuis la Renaissance sur les scènes de comédie. Lanson dit : « Sous le nom de ce gueux pittoresque, Victor Hugo a lâché sa fantaisie et nous a donné un chef-d'œuvre de comique, énorme et truculent ¹ ». Le caractère commun à tout type picaresque, l'héroïque et le burlesque, semble particulier à César.

L'héroïque, voici certes le fond du caractère de César. Sa manifestation la plus pure se trouve dans le I^{er} acte ; le burlesque se rencontre au IV^e acte. César de Bazan, comte de Garofa, emporte son panache héroïque, sans un pli et sans une tache, du I^{er} acte jusqu'à la descente de Zafari aux enfers burlesques du IV^e acte. Mais, entre les deux genres, Hugo touche à toutes les manifestations littéraires exprimées depuis le moyen âge jusqu'à l'époque moderne.

Dans le premier acte, on est frappé d'abord par la bonne grâce avec laquelle Don César accepte sa mauvaise fortune. A l'apostrophe vulgaire de Don Salluste : « Ah ! vous voilà, bandit ! », il répond avec l'ironie la plus fine : « Oui, cousin, me voilà ! » Don Salluste le traite en bandit, il répond : « Oui, cousin »... Don Salluste n'est-il pas de sa famille, de la famille d'un « bandit » ! Le marquis de Finlas change d'arme tout en continuant à humilier le parent pauvre : « C'est grand plaisir de voir un gueux comme cela ! » César répond avec une politesse de plus en plus arrogante : « Je suis charmé... » Il est outragé, il dit merci. Un grand seigneur insulte un gueux, le gueux est poli avec le grand seigneur. Leçon

1. Gust. Lanson, *Histoire de la littérature française*. Paris. Hachette, 1908, in-8°, p.967.

admirable ! César fait sentir, par ces quelques mots, toute sa supériorité à Don Salluste. C'est lui le maître puisqu'il se maîtrise.

César n'est pas seulement un picaro, ni un de ces élégants qui courent, au xviii^e siècle, les bals de majos, dans les quartiers mal famés de Séville ; César a bien plus de morgue que les héros de fandango. C'est un personnage de la même veine que ceux de Molière, du meilleur Molière, comme Don Juan ; c'est du Beaumarchais aussi, c'est l'humour de Figaro, où l'ironie savoureuse se glisse dans toutes les réponses d'une politesse parfaite. Sur l'enquête insidieuse de Don Salluste à propos d'un vol commis l'avant-veille de Pâques, César répond :

. Ah ! diable !
Je dis que nous vivons dans un siècle effroyable !
Qu'allons-nous devenir, Bon Dieu ! si les voleurs
Vont courtiser Saint Jacques et le mettre des leurs¹ ?

La scène continue sur le même ton jusqu'à l'aveu de César :

J'étais là. Rien de plus. Pendant les estocades,
Je marchais, en faisant des vers, sous les arcades².

César n'a pas de crimes à confesser ; il laisse faire les autres, les vrais gueux. César reste le plus galant homme qu'une terre française ait produit. Lorsque Don Salluste fait allusion aux « Jeannetons », nous sommes dans la légitime attente d'un récit débraillé, sous l'influence du Curé de Meudon —, mais nous passons de la grossièreté vers l'innocence, une innocence qui ne manque pas de sel gaulois :

O Lucindes d'amour ! ô douces Isabelles !
Eh bien, sur votre compte on en entend de belles !
Quoi ! l'on vous traite ainsi, beautés à l'œil mutin,
A qui je dis le soir mes sonnets du matin³ !

Son ami Matalobos, voleur de Galice, lui a fait cadeau d'un beau pourpoint de soie. Les poches sont pleines de billets doux adressés au comte d'Albe. Comme le « poète

1. *Ruy Blas*, I^{er} acte, sc. II.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

crotté », César s'en va lire ces épîtres légères dans une cuisine au soupirail ardent, mêlant la douceur des mets à la succulence de l'amour¹.

Toutes les remarques acerbes de Don Salluste, qui lui montre sa gueuserie, le laissent indifférent et semblent se perdre à travers les trous du manteau déguenillé. Il est Don César!... S'il cache parfois son nom, comme le Joüan de Carcamo de *la Gitanilla de Madrid*², jamais il n'oublie ce qu'il doit à ce nom. Il est bien supérieur au troisième maître de Lazarille de Tormès, ce hidalgo sans le sou qui marche dans la rue avec une telle allure qu'on le prendrait volontiers pour un noble. César est un noble.

« Je suis un grand seigneur, dit-il ; je m'appelle César, comte de Garofa³... » Et le récit « tout beau », le récit picaresque continue... Sans le sou, des créanciers à ses trousses, le comte de Garofa a changé son nom en celui de Zafari. Confiant en lui-même quant à l'adresse de son bras et à la justice de sa cause — ainsi l'exigent les conventions dramatiques pour un vrai picaro — César, qui ici n'est nullement romantique, a même confiance dans la justice de son sort. « Je suis heureux ainsi. Pardieu, c'est un beau sort ! ». Ce déchu est, d'abord et avant tout — remercions Hugo ! — un homme de bonne humeur, un homme qui aime la vie telle qu'elle est, un gueux au soleil. C'est là sa force théâtrale et son immortalité. Ce gueux de premier ordre est assis à la table du « Bon Dieu du rire. » Je ris, donc je vis ! Mon état social est l'effet des états qui m'ont précédé, comme il est la cause des états qui me suivront. Mais, si je suis philosophe, je laisse en définitive la solution au hasard.

Le comte de Garofa descendu dans la gueuserie n'a en aucune manière renoncé à la vie joyeuse. On se demande même s'il ne l'a pas découverte depuis qu'il a quitté le château de ses ancêtres. « Zafari », n'est-il pas ce qu'il y a de plus vrai dans César, ce qui de tout temps fut sa véritable

1. Admironons ici la ruse du metteur en scène qui sait réunir une nécessité dramatique (les lettres adressées au Comte d'Albe, qui seront trouvées au IV^e acte dans le même pourpoint sur César) à une idée poétique.

2. Paris, Clousier, 1707, in-12.

3. Victor Hugo, *Ruy Blas*, 4^{or} acte, sc. II.

nature, qui s'échappe si volontiers de toute contrainte? Notre César s'amuse au récit de la vie qu'il mène, sans souci de la misère et de ses calamités. Et, comme un énorme point de conclusion dont l'exagération candide l'amuse, croisant les bras devant son cousin redoutable, il dit : « Voyons à présent votre style ! »

César ajoute à son air de gaité, le panache d'autant plus beau qu'il est inutile. Le panache nous revient par delà les Pyrénées, comme une dette oubliée. Ne le trouve-t-on pas aussi transfiguré, dans les prologues facétieux de Noël du Fail, de Beroalde de Verville? dans les chansons au gai refrain des forains, dans les gestes de ces poètes en paillettes, vainqueurs des lois de la pesanteur — les acrobates, dans la face enfarinée des Gilles qui, l'estomac creux, tenaient tête à la vulgarité du bourgeois à gros ventre?

Malgré ses apparences d'Hidalgo, la gasconnade ne fait pas défaut à César. « Voyons à présent votre style ! » Il relève le gant avec la facilité d'un Théophile de Viau ou d'un Saint-Amant, après avoir jeté des trésors de poésie à la goinfreterie et à la débauche. Frondant ceci et cela, le ciel et la terre et Don Salluste par-dessus le marché, il semble se plaire aux attitudes à la Scudéry. César serait au premier rang des poètes de plaisir condamnés de grand cœur au hûcher par le Père Garasse, s'il n'avait laissé sa pudeur au fond de sa bouteille. César n'est pas un libertin, César n'est pas un sceptique; César est un cœur simple, malgré ses fanfaronnades; il y a des montagnes de candeur en lui, comme... chez un poète!

Ici se révèle aussi le burlesque du caractère de César, ce burlesque qui est encore une forme de l'héroïque. La relation intime entre l'héroïque et le burlesque est étroite. Ces deux éléments se mélangent si bien qu'ils sont même, l'un pour l'autre, des symptômes caractéristiques, dit M. Lanson. Ce mélange a créé des types splendides au théâtre. Scarron qui le premier avait acclimaté une foule d'éléments picaresques dans ses écrits, a en quelque sorte dirigé les invasions du genre burlesque espagnol sur la terre française et les a transformées en des joyeusetés gauloises. Hugo s'est intéressé à Scarron. Six ans avant la création de César, en

1832, Hugo avait projeté de faire une comédie ayant comme principal personnage l'illustre cul-de-jatte et, pour titre, *Madame Louis XIV*¹. Molière dressait aussi les barricades du burlesque contre la préciosité et la sottise des hommes, la révolte sous le masque du rire ! Hugo l'appelle « un sauvage² » mais il adopte volontiers certains de ses procédés... N'est-ce pas un effet tout moliéresque de rehausser le ton de celui qui est apparemment pitoyable, soit par son costume, soit par sa manière, soit par la situation dans laquelle il se trouve ?... César, déguenillé, noyé dans les reproches de son cousin, se dresse soudainement et demande à son illustre adversaire des comptes sur « son style ». La boutade ici rejoint la chimère.

On sent Hugo devenir amoureux de sa vision du gueux poétique, partir à sa rencontre. Chevalier de la folie, mendiant fait de chic, épris de vin, d'amour et de gloire, on aurait mauvaise grâce à le railler. Sa silhouette grandit à mesure que le jour s'estompe. Des grosses bottes s'échappent des restes de dentelles, comme des bouquets de fleurs d'un vase. Le pourpoint en lambeaux revêt l'aspect d'une armure et l'immense feutre troué, à la plume sale, le couronne d'une auréole symbolique. Son épée, sa fidèle épée, reste la même. Elle trace dans la boue les arabesques de toutes les fatuités inimitables de l'Espagne. Qu'importe à un César qu'il ne reste que des haillons de son costume de chevalier ! Dans ses guenilles on retrouve la coupe du manteau du Cid et la pourpre de la Castille. Ainsi pense César. Mais la coupe du manteau n'y est plus et la pourpre n'est qu'une tache de vin rouge du cabaret.

Pour une bourse offerte par Don Salluste, César promet de croiser le fer, même avec « Don Spavento, capitain de l'enfer ». L'élévation dramatique ne se fait pas attendre chez Hugo.

Salluste demande à César de le venger... d'une femme. Et voici que César se redresse, change du tout au tout. Le pauvre picaro devient grand seigneur. Quel fut le prodi-

1. Hugo, *Plans et Projets*. Scarron. Édition Ollendorff, Paris, 1934, p. 468.

2. « Un de ces sauvages, c'est Molière » (V. Hugo, *W. Shakespeare*. VIII : Shakespeare ancien.

gieux, le miraculeux ressort de cette métamorphose? C'est un moyen très fréquemment employé dans le théâtre espagnol : le point d'honneur.

En quoi consistait ce « point d'honneur », dont le théâtre fait si grand cas ou, plus précisément, qu'est-ce que le « pundonor » que Hugo fait intervenir ici chez notre personnage?

Les « Amadis », qui ont eu une si belle fortune en France et dont M. Brunetière¹ dit « qu'ils ont posé la religion du point d'honneur », nous laissent dans l'étonnement. Cette force sombre, qui condamne les individus et leur fait endurer en son nom toutes les cruautés les plus invraisemblables, est loin du noble idéal médiéval. Lope de Vega, Calderon, Tirso de Molina, les Rojas, tous l'ont envisagé d'une façon artificielle. Chez César l'honneur n'a pas la même étroitesse ni la même violence que chez les héros de ces auteurs. Le sot honneur, « el necio honor », qui revêt la forme du destin amenant le dénouement funeste et qui, sous des fanfares de cuivre, étouffe la piété filiale comme l'amour, semble chez César tempéré par un sentiment de justice et de beauté.

Hugo sacrifie l'orgueil au lyrisme. La tirade, qui pourrait être cornélienne, est bel et bien romantique :

. Halte là! Sur mon âme
 Mon cousin, en ceci voilà mon sentiment.
 Celui qui, bassement et tortueusement,
 Se venge, ayant le droit de porter une lame,
 Noble, par une intrigue, homme sur une femme,
 Et qui, né gentilhomme, agit en alguazil,
 Celui-là, fut-il Grand de Castille, fût-il
 Suivi de cent clairs sonnans des tintamarres,

 N'est pour moi qu'un maraud sinistre et ténébreux,
 Que je voudrais, pour prix de sa lâcheté vile,
 Voir pendre à quatre clous au gibet de la ville².

Et César jette aux pieds de Don Salluste la bourse, l'argent méprisé, qui lui faisait si cruellement défaut comme à

1. Brunetière F., *L'Influence de l'Espagne dans la littérature française. Revue des Deux Mondes*, 1911, t. II, p. 218.

2. La harangue qu'il prononce fait songer à la réplique, citée plus haut, de Tyrrel chez Delavigne, *Les Enfants d'Édouard*.

certaines Romantiques. César ne sait pas de quelle femme il s'agit, il ignore le nom de la victime que Don Salluste veut accabler de sa vengeance, mais il se refuse à la poursuivre¹.

Le sentiment pour la femme donnait particulièrement la mesure « du point d'honneur » au théâtre espagnol. La femme ! Est-ce une Maritorne aux grosses joues, à la tête touffue, au corsage débraillé, ou une « pure et lumineuse créature », comme Hugo qualifie la Reine Marie-Anne de Neubourg ? Qu'importe pour César, c'est une femme.

Le sentiment espagnol de l'honneur, qui couvre la femme de sa protection, est aussi un thème romantique. L'idée de la femme innocente, victime de la faiblesse, a obsédé Hugo. La magnifique Ode sur la Duchesse de Berry. *L'homme qui a trahi une femme*, traduit ses sentiment d'une façon émouvante :

O honte ! ce n'est pas seulement cette femme,
 Sacrée alors pour tous, faible cœur mais grande âme,
 Mais c'est lui, c'est son nom dans l'avenir maudit,
 Ce sont les cheveux blancs de son père interdit,
 C'est la pudeur publique en face regardée,
 Tandis qu'il s'accouplait à son infâme idée,
 C'est l'honneur, c'est la foi, la pitié, le serment,
 Voilà ce que ce Juif a vendu lâchement².

La femme, qui sombre dans une passion mais qui se rachète par l'amour, rencontre chez Hugo son défenseur. Ne trouve-t-il pas des accents vibrants pour cette Marie-Madeleine de l'amour, la belle Marion Delorme, en face de l'odieux Laffemas ? Et Fantine, malheureuse et flétrie par l'amour — « l'innocence surnageant sur la faute », comme dit Hugo — en face de l'horrible Javert qui la poursuit, malgré les mots théâtraux, nous émeut profondément. Qui n'a pas lu cette scène³ sans frémir, oubliant totalement l'arrangement mélo-

1. *Ruy Blas*, acte I^{er}, sc. II.

2. Victor Hugo, *Les Chants du Crépuscule*, X (A l'Homme qui a livré une femme).

3. Victor Hugo, *Les Misérables*, partie I, liv. V (La Descente).

dramatique, et n'a pas remercié Jean Valjean de son geste généreux ?

Et Juliette Drouet elle-même, n'est-elle pas parmi celles que l'amour a transfigurées et que le poète défend ?

Ainsi César, hidalgo doublé d'un romantique, connaît ce haut culte de la femme.

Nous avons vu Don César décliner avec noblesse les projets bas et vils de Don Salluste. Après un tour à l'italienne — méprise sur l'intention voulue — nous voyons César en face de Ruy Blas (sc. III). Ici, une nouvelle découverte nous attend. César aurait-il « le plus beau don du monde », selon M^{me} de Staël¹ : « la sensibilité » ?

Le romanesque est l'élément indispensable des aventures héroïques. Mais il se manifeste d'une façon particulière chez César. Il n'est pas atteint de la fréquente folie amoureuse des hidalgos. Ce fut certainement par nécessité dramatique que Hugo a créé ainsi César. Ruy Blas, amoureux de la reine, ne peut se confesser à un César, amoureux lui aussi.

Dans la troisième scène entre Ruy Blas et César, celui-ci redevenu tout Zafari, le compagnon libre des gueux médite philosophiquement. Des accents de *L'Indigent philosophe* de Marivaux² semblent égarés dans ce drame espagnol :

Oui, je le sais, la faim est une porte basse
Et, par nécessité lorsqu'il faut qu'il y passe,
Le plus grand est celui qui se courbe le plus³.

Mais César ne s'irrite pas jusqu'à la colère du soldat comédien et ivrogne ; il ne profère pas de menaces, il ne fait pas retentir les invectives un peu brutales du gueux musicien de Marivaux. César sort de l'affection, de l'amertume, qui pour un instant avait assombri son visage railleur, par un mot, un mot romantique, un mot chrétien, le maître-mot de Hugo : « Espérez ! espérez ! espérez ! misérables ! »⁴

1. M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*. Paris, Lefèvre, 1833, t. III, p. 222.

2. Marivaux, *op. cit.*

3. Victor Hugo, *Ruy Blas*, Acte I^{er}, sc. III.

4. Victor Hugo, *Les Contemplations*, liv. VI, xxvi : Ce que dit la bouche d'ombre.

L'ingéniosité de Hugo développe l'heureuse trouvaille. Le mot revient à plusieurs reprises dans la même scène et forme, en quelque sorte, une conspiration autour de ces deux hommes. D'abord, quand Ruy Blas lui montre le résultat de sa vie, de ses plans, de ses projets, tout ce que vingt ans de méditation ont pu lui apprendre sur le destin, César le console : « Le sort a toujours son flux et son reflux. Espère¹ ! »

Ensuite, lorsque Ruy Blas maudit cet odieux habit de valet qu'il porte aujourd'hui pour la première fois, César, lui servant la main, répète : « Espère ! »

Finalement, après la confession de son amour pour la reine, le pacte de ces deux hommes est conclu, scellé par le mot « Espère ! ». Le brigand, « plus délabré que Job et plus fier que Bragance », se sent ému. Ce n'est pas par le langage railleur d'un Don Japhet² que César répond à ce rêveur de Ruy Blas qui demande de lui pardonner ou, mieux encore, de le fuir :

Te fuir ! — Moi qui n'ai pas souffert, n'aimant personne,
Moi, pauvre grelot vide où manque ce qui sonne,
Gueux qui vais mendiant l'amour je ne sais où,
A qui de temps en temps le destin jette un sou,
Moi, cœur éteint, dont l'âme hélas ! s'est retirée,
Du spectacle d'hier affiche déchirée,
Vois-tu, pour cet amour dont tes regards sont pleins,
Mon frère, je t'envie autant que je te plains³ !

Ces vers rappellent le sentiment qui se retrouve, sous une forme satirique, dans un manuscrit qui n'est pas daté mais qui ressemble, par le papier et par l'écriture, au manuscrit de *Ruy Blas*, où Maglia railleur ne peut cacher qu'il est un romantique : *Être aimé*⁴.

Le IV^e acte qu'on pourrait appeler « la ballade de la fortune d'un picaro » change de ton. Il contient trois couplets, non, trois événements, trois coups de théâtre : dîner, argent, rendez-vous, autant de rêves pour César. Mais le IV^e acte

1. Victor Hugo, *Ruy Blas*, Acte I^{er}, sc. III.

2. Scarron, *Don Japhet d'Arménie* (1652).

3. Hugo, *Ruy Blas*, Acte I^{er}, sc. III.

4. Hugo, *Théâtre en Liberté*, (Reliquat), p. 320. Cf. plus loin chap. : *Maglia, le gueux, démon familier*, § Refrains et rengaines.

déroute au point de vue dramatique. A travers cet « amas d'intrigues », bien commun de Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas, Ruiz de Alarcon, Moreto, Calderon, Rotrou, Scarron, les deux Corneille, Boisrobert, nous cherchons en vain le César-Don Juan ; nous tombons toujours sur un frère de cabaret de Tabarin, de Gros-Guillaume, de Gaultier Garguille, de Turlupin, de Bruscombille.

« Tant pis, c'est moi ! » Voilà ses premiers mots quand il entre. C'est une façon de parler, car César tombe dans la chambre « effaré, essouffé, décoiffé, étourdi », du haut de la cheminée enveloppé d'un manteau déguenillé. « Tant pis, c'est moi ! » tout Zafari est dans ces paroles ; point César. On croit entendre le fracas des batailles entre Matamores, les bruyants combats des Condottieri sur lesquels Callot a fait peser les malheurs de la guerre. On entend l'écho des clameurs de ces formidables brise-tout, les capitaines de la comédie italienne. Inoubliables capitaines : Fracasso, Zerbino, Cermonia, Bocodrillo, Escobombardon, Melampigo, Leucopigo, Rodomonte, Bella Vita, la moustache hérissée, le nez en l'air, flairant le danger comme la taverne, fuyant l'un, fréquentant l'autre, tous bourreaux de la « faible femme » :

Tout m'aime et tout me craint. Soit en paix, soit en guerre,
Je croquerais un prince aussi bien qu'un oignon¹.

La scène de César tourne de plus en plus en bouffonnerie. Elle est remplie d'imprévu, de l'imprévu de la comédie italienne. Le destin s'entend à mystifier César, tout en le comblant de ses bienfaits. C'est un fourmillement de mots plaisants, de situations comiques. Ce César du IV^e acte devient maintenant l'illustre parent de Japhet, par la fantaisie outrée, par la raillerie plus forte que délicate, par le défi qu'il jette, lui aussi, au bon sens ? Japhet n'a-t-il pas aussi la verve romantique, l'éloquence niaise et sonore, cette même musique du verbe ? Japhet, comme César, chausse les cothurnes tous les jours. Japhet parodie la noblesse et le courage volontairement, César le fait sans le savoir ! C'est cela qui fait le

1. P.-L. Duchartre, *op. cit.*, p. 233.

côté humain de sa gueuserie superbe, la poésie originale, la vision inoubliable de cet hidalgo déchu, de ce picaire noble.

Regnard, qui s'est peu soucié d'une vérité d'action ou d'une vérité psychologique, n'eût pas su pousser la verve inventive plus loin que Hugo dans ce récit du voyage de Don César : la rencontre avec les alguazils de Don Salluste, l'embarquement forcé, les corsaires, une ville étrangère où il est battu, comme un gueux, lui, César le comte de Garofa !... l'amoureuse aventure avec une femme jaune, le départ pour le bague, enfin le retour sur la côte espagnole... La nouvelle rencontre avec les même alguazils, la poursuite enragée, la fuite sur les toits, le palais enchanté...

César échange son manteau en guenilles contre un manteau magnifique, vert clair brodé d'or, le manteau donné par Don Salluste à Ruy Blas. Il jette aussi ses vieux souliers et se chausse de bottines neuves. Il se rassied, il baille, il attend... il baille encore. C'est l'ennui... non, c'est plus précis : c'est la faim. Il se lève, il va vers un garde-manger qui, ô miracle ! contient des bouteilles et des plats. César se sert. Il met les morceaux double. Il boit, il boit encore :

On vient. Sans doute on va, comme un vil saltimbanque,
M'expulser. C'est égal ! ne fais rien à demi,
César ! !

« Ne fais rien à demi, César ! » voici où le panache romanesque intervient de nouveau.

Le lyrisme et la prose qui s'entrechoquent dans César nous surprennent : tantôt, c'est l'imagination aux prises avec le bon sens, se heurtant à la réalité. L'effort de l'illusion et l'expérience acquise, l'entêtement superbe du « Chevalier de la chimère » et la souplesse naturelle du coquin, les idées et les choses, il y a un duel continu dans César : le maître et le valet, le chevalier et le vilain, l'hidalgo et le gueux ; c'est Don Quichotte et Sancho Pança en un seul et même personnage, « solo a todos », seul contre tous, mais il sait bien que tous sont avec lui. L'antithèse sociale n'existe

plus. Au lieu des deux castes, il n'y en a qu'une. Il semble que ce personnage réunisse ces deux grands adversaires, qui se partagent le monde : les idéalistes et les réalistes.

La fantaisie continue, les pires stratagèmes dramatiques sont rendus plus légers par la gaîté, la verve et la belle humeur de César.

Un laquais entre et demande qui?... Don César. Il apporte une sacoche remplie de quoi? Daignez voir : de l'argent :

Cet argent, — voilà ce qu'il faut que j'ajoute, —
Vient de qui vous savez, pour ce que vous savez¹.

dit le laquais à César, de plus en plus satisfait, bien qu'il comprenne de moins en moins « qui vous savez et pour ce que vous savez. »

Le voyage dans la lune continue. Après l'argent, le galant dénouement, l'aventure arrive : Une duègne apporte un billet. Dîner, argent, rendez-vous, la journée semble complète. Pas encore! Un seigneur paraît, deux épées dans la main : un duel... Soit! Voilà Don César à l'état naturel et si naturel qu'il n'est point étonné de voir même arriver son cousin Salluste. César sent que Don Salluste a organisé un « noir complot, se servant de son nom et de sa personne » :

. Mon nom !
Je compte en faire éclat tout à travers la ville ;
Je vais faire un scandale affreux. Soyez tranquille !
.
Je veux, pour tout gâter, rester dans l'aventure.
Je vous sais assez fort, cousin, assez subtil,
Pour pendre deux ou trois pantins au même fil.
Tiens, j'en suis un ! je reste².

Don César, l'impudent César, jette le défi à Don Salluste. Le défi est le complément indispensable de l'élément chevaleresque du xvii^e siècle, mais n'est-il pas aussi un élément romantique ?

Hugo s'est-il rappelé l'homme à la barbelongue, Chodruc-

1. Hugo, *Ruy Blas*, IV^e acte, sc. III.

2. *Ibid.*, sc. VII.

Duclos¹? On peut le supposer, car cet homme fut une des figures originales de Paris. Sursapromenade habituelle, de son affreux grenier au Palais Royal, drapé comme Don César dans des haillons de théâtre, il allait aisément... un homme qui se livre à son bon plaisir. De temps en temps, des gens de bien s'arrêtaient pour lui serrer la main. L'homme à la barbe longue s'était fait gueux par orgueil, par rancune, par désir de se signaler comme un être à part. « Entre les gueux, il a été le roi — disent MM. Arago et Gouin², les tendres éditeurs de ses *Mémoires* — entre les révoltés du monde, il a plané comme un aigle... l'homme de l'indigence, l'homme de l'orgueil et de... l'abrutissement, peut-être tout à la fois, n'était pas seulement un homme; il était aussi une idée. » Oui, Chodruc-Duclos a été une idée, comme César : une idée, et un défi.

Les meilleures ballades finissent souvent par un « envoi » triste. La fortune a de ces contre-coups qui triomphent des caractères les plus souples et changent du tout au tout la condition de l'homme. L'argent, l'amour, tous les rêves de Don César s'évanouissent devant la réalité brutale : Don Salluste le fait arrêter en le donnant pour le fameux voleur Matalobos. Travesti, déguisement, malentendu, méprise; on raille, on trompe, en pure fantaisie, en pure folie.

Le dernier mot de Zafari sortant de ce palais des intrigues, ce mot qui a tant choqué les contemporains est picaresque : « Vous êtes un fier gueux ! » dit à Don Salluste le type « gaulois » du Chevalier-Misère.

Suite de César chez Hugo.

La même écriture, le même papier bleuté se rapportant au manuscrit de *Ruy Blas*, nous révèlent enfin un person-

1. « Ah ! Peyronnet, tu ne connais pas les charmes d'une chemise sale, les délices d'un habit en lambeau et les douceurs d'une barbe de capucin ! Si tu avais goûté cela, si tu connaissais ces jouissances, à l'instant, je n'en doute pas, tu laisserais le porte-feuille et tu quitterais ton hôtel pour venir loger dans le mien, car, malgré ton élévation, tu ne connais du monde que le revers de la médaille. » (*Lettre de l'homme à la longue barbe (Chodruc-Duclos) à son ancien ami, M. le Comte de Peyronnet, sur sa rentrée au Ministère*, Paris, Librairie du Palais Royal, 1830, in-8).

2. J. Arago et Ed. Gouin, *Mémoires de Chodruc-Duclos*, Paris, Dolin, 1843, in-8.

nage qui nous intrigue depuis longtemps : MAGLIA. Tantôt son nom est noyé et remplacé par César, tantôt par Zafari. Il est difficile d'établir où, pourquoi et comment Hugo a confondu ces trois personnages. Les premières indications de ce mélange de noms et de personnages, à propos du César projeté, datent, si l'on peut se fier au papier et à l'écriture, d'avant 1839. Le *Théâtre en Liberté* et *Plans et Projets*¹ mentionnent César (Zafari-Maglia) déjà pendant la période de 1830 à 1833, mais il sera nommé par Hugo jusqu'à ses dernières œuvres, comme nous le verrons dans le chapitre sur Maglia.

Après la réalisation de César, Hugo reste attaché à son personnage. En 1841, le poète annonce son intention d'écrire toute une pièce intitulée : *Une aventure de Don César de Bazan*. Dans une lettre à Asselineau, le 15 octobre de la même année, il confirme son projet : « Il est vrai que j'ai quelque idée d'une comédie en vers, dont César de Bazan serait le héros. »

Deux événements interviennent pour détourner Hugo de son projet ; en 1843 la chute des *Burgraves* et en 1844 le vol de son idée par MM. Dumanoir et Dennery qui représentaient un *Don César de Bazan* au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 30 juillet de la même année¹.

1. Hugo, *Théâtre en liberté*, Édition Ollendorff, 1911 et Hugo, *Plans et Projets*, Ollendorff, 1934.

2. Dumanoir et Dennery, *Don César de Bazan*, drame en cinq actes, mêlés de chant, Paris, Porte Saint-Martin, 30 juillet 1844 (Paris, Marchant, 1845).

Théophile Gautier, dans son compte rendu, revendique pour Victor Hugo la priorité de l'idée et du personnage et confirme le projet du poète :

« MM. Dumanoir et Dennery sont, à n'en pouvoir douter, de fort honnêtes « gens qui ne « feraient » pas le mouchoir et qui « font » l'idée. Au moins « ont-ils eu la candeur de ne pas démarquer le foulard dramatique qu'ils « ont retiré de la poche de l'illustre poète Victor Hugo. Par ce temps de « piraterie littéraire, c'est encore de la vertu... »

« Victor Hugo, lui-même, portant au fils de son cerveau cette affection que « Shakespeare ressentit à l'endroit de Falstaff, et Beaumarchais, à l'endroit « de Figaro a fait une comédie intitulée : *Une aventure de Don César de « Bazan*.

« La résolution qu'a prise le poète de ne plus faire représenter de pièce l'a « empêché de la produire sur le théâtre, mais elle paraîtra un jour sous « la forme du livre, et le vrai, le seul don César de Bazan ressuscitera « alors avec ses véritables allures. » (Ed. Ollendorff des *Plans et Projets*, « p. 475). »

Une Aventure de Don César de Bazan. — En 1852, le directeur des *Variétés*, M. Carpier, vient voir le poète, réfugié à Bruxelles, et demande *Don César* pour Frédéric Lemaître¹. De retour à Paris, Carpier fait une indiscretion et, dans *L'Éclair* du 28 février 1852, un entrefilet dit que les « Variétés » représenteront une pièce que Victor Hugo² a écrite pour Frédéric dans « laquelle ce célèbre acteur doit, au mois de juillet, débiter sur la scène du boulevard Montmartre³ ».

Auguste Vacquerie, inquiet, demande une explication à Victor Hugo, qui répond de Bruxelles, le 11 mars 1852 :

Vous avez bien raison quant à cette annonce de Don César. Je n'y comprends rien. M. Carpier ayant Frédéric, je lui avais dit que le jour où j'écrirais Don César, il l'aurait, mais qu'avant tout j'entendais ne rentrer dans la publicité que par le livre du 2 décembre. Mon premier acte doit être un acte politique. Si vous croyez utile de faire la rectification, jugez la chose et faites.

Hugo, qui avait renoncé définitivement au théâtre, ne voulait-il plus présenter une pièce au public ? Quoi qu'il en soit, la pièce ne fut pas écrite mais ébauchée.

Parmi les papiers laissés dans le *Théâtre en Liberté*, il se trouve des fragments de *L'Aventure de Don César*. C'est un Don César plus pauvre encore, en pleine déchéance, maigre, regardant avec mélancolie son ventre qui l'a quitté comme ses amis, et son vêtement usé :

. Ce pourpoint est posthume.
Jadis il exista, maintenant il est mort⁴.

1. A la date du 14 février 1852, Victor Hugo adresse la lettre suivante à sa femme :

« Tout à l'heure on a cogné à ma porte. J'ai interrompu ma lettre. C'était le directeur des « Variétés », M. Carpier, qui vient de Paris, m'a-t-il dit, exprès pour me voir. Il m'a demandé, avec mille instances et offces, une pièce pour Frédéric, le *Don César*... Je lui ai dit qu'après la publication de mon livre (*L'histoire du 2 décembre*, qui ne sera publiée qu'en 1877 sous le titre : *L'histoire d'un crime*), je verrais, mais que je devais ne rompre maintenant le silence que par un soufflet sur la joue du coup d'État. Il m'a offert de faire venir répéter sa troupe à Bruxelles ou à Londres, où je serais. Je dois le revoir encore ». (Hugo, *Correspondance*. Paris, Calman-Lévy, 1898, in-8°, p. 137).

2. Cf. Hugo, *Plans et Projets* (Édition Ollendorff, 1934), p. 476.

3. Journal *L'Éclair*, du 28 février 1852.

4. Hugo, *Théâtre en liberté*, p. 204.

Pauvre César ! et pourtant on peut l'envier encore... Si, à travers les trous de sa cape, le vent le cingle, à travers les trous de son feutre il regarde les étoiles !... Victor Hugo a ébauché l'intrigue suivante : Don César, en guenilles, admire un passant magnifiquement vêtu. Tristement il confronte ses haillons avec la splendeur des vêtements de l'autre. Le passant, qui a remarqué le gueux, lui adresse tout à coup la parole. Il demande à Don César de changer de costume avec lui. « De costume ? dit le gueux ahuri... Vous appelez costume ces loques ? — Oui, et par-dessus encore tu auras des piastres », dit le passant. Tous deux se déshabillent, puis se rhabillent. César, regardant l'autre s'en aller, ne peut s'empêcher de dire : « Quelle mine effroyable ! », avec un triste sourire pour celui qu'il a été. Le passant disparaît. Don César s'admire. A peine a-t-il fait quelques pas, qu'on l'arrête. Malgré ses protestations, l'escouade d'alguazils le pousse en avant vers la prison. César a beau nier... Ne porte-t-il pas le vêtement de ce gentilhomme qui s'est évadé de la Capilla, la veille de son exécution ? C'est bien lui, le condamné. Il n'y a pas de doute... L'aventure est étrange, mais elle s'accroît encore. César reçoit en prison une visite : une jeune fille paraît pour sauver le condamné. Elle est riche, noble et... belle : Esmeralda, qui va sauver Gringoire !... César aussi part dans un rêve. C'est le rêve qui va lui sauver la vie !... Au contraire : la belle fille veut se marier afin d'être veuve, la veuve de César... une veuve de pendu !

A ce cadre burlesque, inachevé après ces scènes comiques, Hugo ajoute : « Trouver un dénouement. »

Ce canevas fait penser à la pièce de Thomas Corneille : *Le Géolier de soi-même*¹, adaptée de l'espagnol et datée de 1655. L'intrigue ressemble à celle que Hugo propose².

Le manuscrit de *Une Aventure de Don César* est formé de

1. Th. Corneille, *Le Géolier de soi-même* dans le *Théâtre complet* de Th. Corneille, précédé d'une note par E. Thierry, Paris, Sanchez, 1881, p. 168 sq.

2. Frédéric, prince de Sicile, a tué dans un tournoi Rodolphe, fils du roi de Naples. Il s'enfuit avec un confident, Octave. Dans une forêt, il change de costume, abandonnant à qui veut le recueillir, son harnois compromettant. Jodelet passe et ramasse... Il est pris pour Frédéric et mis en prison.

trois fragments d'époques différentes. Ces fragments, le plan en prose, les indications scéniques semblent dater de 1840 à 1844. Une autre page reproduisant le dernier vers :

Messieurs, c'est une erreur, mais c'est une aventure,
J'accepte!

annonce un incident qui n'a pas été développé : Chemin faisant, des sbires rencontrent d'autres sbires qui emmènent un beau jeune homme, les deux escouades s'enivrent, et, sans s'en apercevoir, changent de prisonnier¹.

Après *L'Aventure de Don César*, Hugo a conçu encore un autre petit canevas. Décor : cour des miracles de Madrid, tous les gueux ; personnages : Don César, don Alcibiades, Goulatromba. C'est la charmante histoire de quatre sous qui pourrait bien avoir comme parrain Cervantès.

GOULATROMBA

J'ai, tel que tu me vois, passé toute la nuit
A fouiller, le cœur plein de projets pacifiques,
Les poches de quatorze ivrognes magnifiques.
J'ai trouvé quatre sous. Ma foi, j'espérais mieux!

DON CÉSAR

Soyons deux grands seigneurs pensifs et sérieux,
Deux philosophes, rois de la machine ronde.
Traitions comme fumier tous les biens de ce monde.
D'ailleurs j'estime heureux le chercheur humble et doux
Qui put ne rien trouver, et trouva quatre sous².

Seul, César conserve sa gaité et sa philosophie d'homme heureux, « ce chercheur humble et doux », dont nous avons déjà parlé et qui représente pour nous, par la fréquence avec laquelle l'image revient, une idée chère à Hugo. N'aimons-nous pas toujours, d'une façon passionnée, ce que nous ne sommes pas?... Le « chercheur humble et doux », qui est un gueux-voleur présente à l'esprit une antithèse trop frap-

1. Hugo, *Théâtre en liberté*, Notes sur le manuscrit, p. 560.

2. *Ibid.*, Don César, II, p. 206 (classé selon l'écriture de 1840 à 1846).

pante pour que Hugo ne soit pas tenté, à certaines heures, de le contempler avec une sorte de jalousie.

Zafari-César, ce héros qui unit si merveilleusement le grotesque au sublime, est plus qu'un personnage de théâtre. Si, par l'élément chevaleresque et romanesque qui le caractérise, César est l'image véridique d'un type de son époque et de son pays, il répond aussi à certaines aspirations de l'esprit humain : le chevaleresque et le romanesque.

Comme le point d'honneur a empêché César de s'avilir complètement et de tomber dans une gueuserie à l'italienne, l'élément chevaleresque a protégé le théâtre français de l'influence dissolvante de l'Italie. Grâce à lui, Hugo a, par delà la Renaissance, pu renouer, par l'intermédiaire de César, la chaîne de la tradition avec le moyen-âge. C'est à l'idéalisme de Chrétien de Troyes et de Marie de France que le chevalier fantaisiste de Hugo doit de garder ce qu'on pourrait appeler sa pureté d'âme.

Aussi, en créant César, Hugo a donné, sous une forme souriante, la solution d'un problème très humain : la noblesse peut-elle exister chez l'être déchu ?

César ne connaît pas seulement la noblesse de naissance, mais aussi la noblesse de cœur. Ne dit-il pas à Salluste, bravade qui lui vaudra d'être arrêté :

Point de hasard ! Tant pis si vos plans se dérangent !
Mais je prétends sauver ceux qu'ici vous perdez.

A ceux qui ne veulent pas prendre au sérieux ce héros de théâtre, à ceux qui n'aiment pas trouver des vérités profondes dans un sourire, toute l'œuvre de Hugo se charge de répondre. Elle chante tout entière le triomphe et la noblesse de l'être déchu. Le poète croit en la vertu parce qu'il en sent la nécessité humaine. La vertu?... qu'est-ce si ce n'est la force généreuse de la vie?... L'Espérance ne le quitte pas. Qu'importent les retards, les échecs, les épreuves ! Si ce n'est pas demain, ce sera plus tard, un jour... Espérez !

Hugo a fait, des existences les plus humbles, les plus déshéritées, les plus misérables, des œuvres d'art. La tâche la plus élevée que puisse remplir un poète doit être de

maintenir le rêve parmi ceux qui en ont le plus besoin : les malheureux. Comment maintenir ce rêve, si ce n'est pas en leur donnant l'espérance et la foi dans leur noblesse.

Hugo n'a cessé de scruter les êtres et les choses. Et il a accompli ce qu'il y a de plus beau, ce qu'il y a de plus fort à faire dans ce monde : il n'a pas accepté la tristesse. Il n'a pas donné sa démission de la gaieté. Il n'a pas accepté le désespoir. Son œuvre est une œuvre optimiste, malgré les tristesses et les misères qu'elle contient.

César-Zafari, ce gueux homme de bien, tantôt l'un, tantôt l'autre, donne une des plus belles leçons morales.

CHAPITRE VI

LE GUEUX AU CARREFOUR

CE QU'EST DEVENU LE THÈME DES VAGABONDS. — La Genèse des Misérables.

Une épopée de la canaille. — Les Influences : Influences personnelles : douleur, exil ; — Influences littéraires : roman social, roman-feuilleton.

L'HOMME AU PASSEPORT JAUNE. — « Roman soit, mais histoire aussi ». — L'homme au passeport jaune. — La conversion de Valjean. — Le gueux dans Jean Valjean.

LE PÈRE CHAMPMATHIEU. — Un Rapport. — Arras et sa Cour d'assises. Une erreur judiciaire. — La Littérature en Cour d'assises. — Le réquisitoire. — Un procès à Troyes. — Témoins. — Le Friauche, Claude Gueux, Jean Valjean. — Conscience et devoir.

PATRON-MINETTE. — Historique de Patron-Minette. — Le Monde des coquins. — Patron-Minette. — Le quatuor.

L'HOMME FAUVE AU GITE. — Le gîte et son hôte. — L'homme fauve. — Jondrette receleur. — Jondrette coquin protégé. — Jondrette metteur en scène (Première mise en scène ; le jeu du comédien ; entr'acte dans le jeu ; nouvelle mise en scène). — Monstre moral. — Le Tartuffe du bas-fond. — Le monstre complet. — Part à deux. — Le « Changeur ». — La Thénardier. — Eponine.

GUEUX EN HERBE. — Ancêtres littéraires de Gavroche. — Barbier : Le voyou. — Rey-Dussueil : le gamin du « Cloître de Saint-Méry ». — Eugène Sue : Tortillard, Gringalet. — Dumas père : Babolin. — Ponson du Terrail : Rocambole. — Hugo et Gavroche : Le gamin de « L'Histoire d'un crime ». — Gavroche. — Les Thénardier. — Descendants de Gavroche. — Ponson du Terrail : Marmouset. — G. Aimard et A. Crisafulli : Mouchette. — E. Gaboriau : Toto Chupin.

Ce qu'est devenu le thème des vagabonds.

La Genèse des « Misérables ». — Le 15 mai 1862, avant six heures du matin, une foule assiege, rue de Seine, un magasin qui a l'air bien inoffensif : la Librairie Pagnerre. Commis-libraires, commissionnaires, acheteurs, coursiers, attendent la seconde et la troisième partie du roman des

Misérables (Cosette et Marius). Le succès de *Fantine*, paru le 3 avril, a été si grand que les demandes sont venues de toutes parts.

Ce détail épisodique, le lecteur ne l'ignore guère, pas plus qu'il ne méconnaît la genèse du fameux roman. Pourtant, il serait utile d'éclaircir quelques points obscurs et d'apporter par là certaines précisions au texte.

A quelle époque remonte la première conception du roman ? Quelles ont été ses tribulations ?

Lamartine¹ est un de ceux dont les renseignements sont plus précis : « Il y a longtemps, bien longtemps avant la révolution de 1848, que cette idée lui est venue, car je me souviens parfaitement qu'avant 1848 il y pensait, il s'en occupait ; il avait peut-être commencé à l'écrire². » Lamartine avait raison, comme nous le verrons.

Voici comme la genèse des *Misérables* se présente. Le succès de *Notre-Dame* décide l'éditeur Charles Gosselin et son associé Eugène Renduel à demander à l'auteur devenu populaire, un autre roman. Hugo songe à mettre en scène la vie étonnante de M^{sr} Miollis et ses bienfaits devenus un sujet d'admiration générale.

Dès 1829, sa première œuvre sociale avait été mise à exécution dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*. 1832 voit une nouvelle Préface. Hugo pense alors sérieusement à une œuvre sociale. Dans son esprit s'ébauche l'ensemble des Misères humaines ; mais il n'a pas encore écrit un mot de son roman. L'année 1834 voit une nouvelle méditation du poète sur un homme déchu qui va finir sur l'échafaud : c'est l'ouvrier Claude Gueux, qui vole un pain, comme fit « le friache », comme fera Jean Valjean.

1. « Moi-même, à peu près vers le même temps où Hugo concevait son épopée des *Misérables*, le retentissement du gémissement des choses humaines résonnait dans mon cœur et j'écrivais aussi, non un livre entier, non un livre dogmatique, mais un épisode de toutes les misères résumées en moi. Puis le besoin de venir en aide à mon pays, ce grand misérable, m'enlevait le loisir nécessaire à mon œuvre ; puis les calamités réelles de la misère relative m'atteignaient en me forçant à un travail de manœuvre arriéré pour que d'autres ne souffrissent pas par ma faute. » (Lamartine, *Cours familier de littérature*. Paris, chez l'auteur, 1856-1869, 28 vol. in-8, t. XIV (1862), p. 428.

2. Lamartine, *op. cit.*

A ce moment, Hugo connaît l'histoire vécue de Pierre Maurin. Il prend quelques notes, qu'il laisse de côté. Bien que le théâtre semble le fasciner, il pense à son roman et espère le réaliser en deux volumes. C'est seulement lorsqu'il a renoncé au théâtre, en 1843, après *Les Burgraves*, que Hugo revient vers les notes concernant M^{sr} Miollis et Pierre Maurin. Le 17 novembre 1845, il se met à écrire le livre intitulé : *La Chute*. Le 1^{er} novembre 1846, l'article paru dans le *Moniteur Universel*, « Du vagabondage et des mesures pour sa répression, antérieurement à 1789 » attire son attention. Le thème des Vagabonds s'ajoute à celui des Misères : La misère voulue et sainte de M^{sr} Bienvenu, celle de l'homme marqué d'une peine infâme, celle de la jeune fille séduite, celle de l'homme en lutte avec sa conscience, en proie aux remords, celle de l'enfant qui souffre, celle du forçat poursuivi ; la misère inutile, stérile, des saintes femmes de couvent, du fils qui méprise son père, la bonne et belle misère du jeune homme dans la pauvreté, la criminelle misère des travailleurs du mal, la misère de l'enfant mourant de faim, l'amoureux désolé, la fille des rues devenue amoureuse, la guerre civile, le vieillard abandonné...

Pendant deux ans, Hugo continue son travail. A la fin de 1847, il prévoit l'étendue de son œuvre, comme le prouve la lettre de ses éditeurs Gosselin et Renduel :

M. Victor Hugo a désiré s'entendre avec MM. Charles Gosselin et Renduel sur quelques points des conventions par acte sous seings privés qui existent entre eux et lui, sous la date du 31 mars 1832, pour la vente d'un roman qu'il doit composer et qui formera deux volumes in-8.

Le roman que M. Victor Hugo a le projet de remettre à MM. Gosselin et Renduel, par suite et en exécution des conventions sus-rappelées, formera la 1^{ère} partie d'un grand ouvrage, intitulé « Les Misères », qu'il compte composer. Cette première partie contiendrait, sous ce titre « Manuscrit de l'Évêque », un chapitre considérable et très étendu, formant un traité complet de dogme et de discipline ecclésiastique et censé être trouvé dans les papiers d'un évêque.

M. Victor Hugo ayant fait part de ce fait à MM. Gosselin et Renduel, ces MM. ont témoigné le désir que ce chapitre, qui n'a

pas moins d'un demi-volume et qui réduirait de beaucoup la partie romanesque des deux volumes, qu'ils ont le droit de publier, ne fût pas joint à ces deux volumes et fût, au contraire, réservé pour être mis en tête de la publication complète de l'ouvrage. M. V. Hugo ayant partagé leur avis renonce à joindre ce chapitre aux deux volumes destinés à MM. Gosselin et Renduel et ils l'engagent à ne le publier que plus tard, après leur droit expiré¹.

C'est en 1847 que, se référant à l'acte de 1832, il signe son contrat avec Gosselin et Renduel pour *Les Misérables*.

Suivant une opinion assez répandue, le roman aurait été seulement commencé vers 1847 ou 1848 et presque tout entier écrit de 1860 à 1862.

Les dates du manuscrit, le propre journal de Victor Hugo, sorte d'agenda de sa vie publique et privée, de 1846 à 1848, et enfin ses carnets de 1860 à 1862 indiquent le contraire. Lorsque les indications manquent, ce sont le papier et l'écriture qui nous donnent des éclaircissements : entre 1845-1848, le papier est bleu pâle et mince, l'écriture fine et menue couvre le recto et le verso ; entre 1860-1862, le papier est plus fort, d'un bleu plus vif, l'écriture est plus nette, plus appuyée, plus large, et d'un seul côté de la feuille².

Il résulte de ces documents que *Les Misérables*, publiés en dix volumes, ont imposé à Victor Hugo d'abord deux ans et trois mois de travail, du 17 novembre 1845 au 1^{er} février 1848, puis six mois de travail, de janvier au 30 juin 1861 ; soit en tout deux ans et neuf mois ; une période de méditation vers 1840, que nous ne pouvons évaluer, et une autre période de huit mois, du 25 avril au 30 décembre 1860 ; enfin, un travail de révision d'environ neuf mois et demi, du 3 septembre 1861 au 24 mai 1862. Il a 28 ans quand il conçoit son œuvre, 43 quand il commence à l'écrire, 59 ans quand il l'achève.

On voit, par un examen rapide, que le roman a bien été conçu tout entier et écrit dans ses quatre premières parties

1. Gustave Simon, *Les Origines des « Misérables »*. Revue de Paris, 15 janvier 1909, p. 333.

2. *Ibid.*

entre 1845-1848. Il a été brusquement interrompu lors de la révolution et bien que Victor Hugo ait écrit en 1851 quelques pages sur ce sujet, en fait, pendant douze ans, il n'a pas travaillé à son roman.

Une épopée de la canaille. — Lamartine avait appelé dédaigneusement *Les Misérables* « une épopée de la canaille ». Pour Hugo, le mot « canaille » avait un autre sens, bien plus élevé que celui que Lamartine a voulu indiquer :

..... Ces mots, qui veulent être des injures, — dit Hugo dans son roman — gueux, canaille, ochlocratie, populace, constatent, hélas ! plutôt la faute de ceux qui règnent que la faute de ceux qui souffrent, plutôt la faute des privilégiés que la faute des déshérités.

Quant à nous, ces mots-là, nous ne les prononçons jamais sans douleur et sans respect, car, lorsque la philosophie sonde les faits auxquels ils correspondent, elle y trouve souvent bien des grandeurs à côté des misères. Athènes était une ochlocratie ; les gueux ont fait la Hollande ; la populace a plus d'une fois sauvé Rome ; et la canaille suivait Jésus-Christ.

Il n'est pas de penseur qui n'ait parfois contemplé les magnificences d'en bas.

C'est à cette canaille que songeait sans doute saint Jérôme, et à tous ces pauvres gens, et à tous ces vagabonds, et à tous ces misérables d'où sont sortis les apôtres et les martyrs, quand il disait cette parole mystérieuse : *Fex urbis, lex urbis*¹.

Les Misérables ! qu'est-ce que ce mot ? », demande Moreau-Christophe, inspecteur général des prisons :

Je lis, à la page 277 du dernier volume, cette apostrophe à l'infâme Thénardier : « Tu es un coquin, un assassin, un « misérable ». Et, à la page 285, cette plainte de l'honnête Valjean : « Je suis un misérable homme. C'est fini, je ne la verrai plus ». D'où il suit que, sous la plume de Victor Hugo, coquin et honnête homme peuvent se trouver compris dans une condition commune sous le nom collectif de « misérables ». Cependant le mot « misérable » n'a rien d'infamant en soi, loin de là : *Res sacra miser*².

1. Hugo, *Les Misérables*, V^e partie, liv. I^{er}. ch. 1 : La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple.

2. Moreau-Christophe, *Le monde des coquins*. Paris, Dentu, 1863-1865, 2 vol. in-12 (t. I, pp. 286-287).

Après avoir donné une leçon linguistique, en comparant Hugo au riche seigneur d'autrefois qui attachait un sens injurieux au mot « vilain », Moreau-Christophe conclut à une erreur du poète qui a employé le mot « misérable » dans le sens péjoratif :

Cette faute, ajoute le fonctionnaire, remarquez le bien, n'est pas que grammaticale, qu'étymologique, que synonymique sous sa plume. Cette faute est intentionnelle, foncière, et, si je puis dire, viscérale. Elle constitue, chez l'auteur, tout un système en ce que, dans sa pensée, toutes les chutes, toutes les dégradations, toutes les infractions aux lois, de quelque nature qu'elles soient : crimes, délits, vol, mendicité, vagabondage, prostitution, assassinat, etc... sont toutes filles et fils d'une seule mère : la misère¹.

Le magistrat semble oublier qu'en dehors d'Agrippa d'Aubigné, de Racine, Pascal, Molière, qui ont employé le mot dans le même sens que Hugo, l'évolution se manifeste aussi bien chez les hommes que dans les mots. C'est en vertu de son droit absolu que le Poète, même s'il ne s'appelle pas Hugo, peut former des néologismes. Ce livre, que Hugo déclare « un livre religieux », par son titre marquerait d'infamie les personnages, les êtres de misère qu'il passe en revue!... Pour le croire il faudrait ne posséder ni justice ni bon sens.

Une note, entre autres, dans le dossier de travail, traduit la vraie pensée de l'auteur : la « scène de la carrière » met en présence les hommes d'Enjolras² et les bandits de Patron-Minette :

— Nous sommes vos amis et vos frères disent les membres de la bande Patron-Minette.

— Nos frères, oui ; nos amis, non, dit Enjolras.

Il y eut un silence.

Enjolras reprit :

— Je vois qui vous êtes.

— Nous sommes des voleurs, cria une autre voix, celle de Gueulemer.

— Vous êtes la maladie sociale, répliqua Enjolras.

1. Moreau Christophe, *op. cit.* (t. I, p. 287).

2. Hugo, *Les Misérables* (Reliquat, éd. Ollendorff, Partie IV, p. 365).

... Nous voulons vous guérir. Nous vous avons vus. C'est bien. Allez-vous-en !

La voix qui avait parlé la première interpella de nouveau Enjolras :

— Citoyen, nous étions là, nous vous avons entendus. Ce que vous avez dit est bien. Nous sommes, comme vous, les ennemis de ce qui existe. S'il y a quelque chose, si l'on remue les pavés, comptez sur nous.

Enjolras répondit :

— Vous êtes des victimes. Vous êtes les produits douloureux de la misère. Pas de misère, pas de vol, pas d'abrutissement, pas de crime. Nous voulons une société nouvelle où il n'y aura plus d'hommes comme vous. Nous voulons que ces hommes comme vous soient pansés comme des blessés, et non tués comme des ennemis. Nous voulons une patrie si heureuse que vous redeveniez honnêtes. Nous voulons vous sauver. Nous nous sentons émus jusqu'au fond des entrailles par votre malheur. Nous vous plaignons, nous pleurons sur vous, nous travaillons pour vous.

— Bravo ! cria le groupe sombre.

— Merci, dit celui qui semblait le chef.

— Maintenant, reprit Enjolras, j'ai une chose à vous dire ; si l'un de vous vient dans ma barricade, je le fais fusiller¹.

Tout en ayant pitié des bandits, Hugo les méprise. C'est le roman du pauvre hère, de l'indigent, du malheureux, qu'il écrit ; ce sera aussi le roman du mauvais pauvre, du gueux, de la fange. Deux sortes d'hommes très différents l'un de l'autre, et pourtant unis par la misère : les Misérables ! Ce sont eux qu'on trouve aux carrefours des villes. Ils s'y rencontrent. Ils s'y croisent. Ils se regardent. Le pauvre hère — le rôdeur, l'oisif — le bandit, le gueux — l'assassin, tous sont pris dans le tourbillon de la misère et de l'ignorance. De la souffrance, ils passent au crime. Mais du crime, ils s'échappent parfois vers le bien. Le carrefour connaît cette logique. Il n'y a rien d'absolu dans les croisées de chemins : tout est possible, le mal et le bien. L'homme y devient énigme. C'est alors avec la même force que la conscience ou l'instinct se réveille. Si le gueux errait jusqu'alors, il commence à rôder ; mais, s'il rampait, quelquefois il commence à s'élever. Il change de route au carrefour.

1. Hugo, *Les Misérables*, Partie IV (Reliquat, éd. Ollendorff, p. 365).

Influences personnelles.

Douleur. — Le poète ne se bornera pas à constater la lutte des pauvres créatures, il essaie d'y pénétrer. Comme au commencement de sa vie, la douleur personnelle l'aide à comprendre les miséreux et à s'intéresser à eux. Hugo a subi, lui aussi, la griffe de la destinée, cette griffe qui a marqué son œuvre et en constitue l'essence intime. Il est frappé cruellement dans son cœur de père par la mort de sa fille et, dans sa fierté d'homme et d'écrivain, par l'exil. Cette mort, Hugo l'a apprise d'une façon atroce. Il revient d'un voyage en Espagne, aucune lettre ne l'a rejoint en route. Or, le 9 septembre 1843, à Rochefort¹, en attendant le départ de la diligence, il apprend par un journal la catastrophe de Villequier... Quelle n'a pas dû être sa douleur !

Cette douleur s'émousse avec les années, mais elle n'en reste pas moins très profonde :

Maintenant, ô mon Dieu ; que j'ai ce calme sombre
 De pouvoir désormais
 Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
 Elle dort pour jamais ;
 Seigneur, je reconnais que l'homme est en délire
 S'il ose murmurer ;
 Je cesse d'accuser, je cesse de maudire,
 Mais laissez-moi pleurer² !

On cite toujours ces vers « A Villequier », mais il y en a d'autres aussi émouvants, datés de l'année précédente, de novembre 1846, jour des morts. Hugo trace ce tableau de l'enfant qui venait, chaque matin, dans sa chambre : « Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère³. » Comment ne pas aimer cette petite fille, que le poète rapproche de notre cœur ! elle sait jouer au milieu des choses graves. Son souffle gracieux, ses deux petites mains froissent le papier et interrompent le travail du poète. Qu'importe ! C'est sur ces papiers déchiquetés que Hugo écrit ses vers les plus doux.

1. Victor Hugo, *Alpes et Pyrénées* (1839-1843). Notes.

2. *Les Contemplations*, liv. IV, *Pauci Meæ*, xv : A Villequier (4 septembre 1847). le manuscrit (f° 273) des *Contemplations* porte les dates de 1844 et 1846.

3. *Ibid.*, liv. IV, v.

Le souvenir n'est pas toujours calme, la douleur l'emporte quelquefois. Qu'est-ce que la mort ? Quelque chose de terrible, aussi grand que le bonheur, aussi insaisissable. Avec l'horreur de l'énigme vient la stupeur. On ne comprend pas, on ne vit pas. Ne vivait-on pas parce qu'on avait cru comprendre?... Maintenant, on reste comme une bête. L'intelligence, où est-elle?... La raison, la logique... disparues ! L'être qu'on a aimé est parti... Pour où ? Pourquoi?... on ne sait pas. Et la stupeur grandit comme la solitude.

La mort vient entourer aussi le vivant. Un mur se fait entre celui qui est resté et ceux qui sont autour de lui. Il n'appartient plus à rien, ni à la mort, ni à la vie. Il est seul. Il continue à manger, à boire, à dormir même. Le cercueil se ferme sur lui de plus en plus... Bientôt, il l'étouffera. Une lueur d'espoir monte des ténèbres : ce sera la fin aussi, la fin qui sera la délivrance. Non ! le cercueil s'élargit et devient une tombe, une tombe énorme dans laquelle entre le monde entier. Vous apercevez les autres comme à travers des vitres, les vitres de votre douleur. Vous serrez votre visage contre ces vitres. Ce n'est plus un visage, c'est une grimace. N'ayez crainte ! personne ne s'en aperçoit. Mais vous, vous voyez bien les autres, jusqu'aux plus petits détails. Vous les entendez, comme jamais vous ne l'avez fait. C'est parce que vous revenez de loin?... Non. C'est parce que vous ne faites plus partie d'eux et que vous ne ferez plus jamais partie d'eux. Les années passeront et, au milieu de la vie qui vous a entraîné de nouveau, vous vous arrêterez un instant : Rien n'est changé pour vous ; mais, depuis que vous ne faites plus partie de la vie égoïste et belle, un autre sentiment a éclos : la pitié. De la révolte, de cette révolte que le poète a si admirablement exprimée par :

Vous voulez que j'aspire encore
Aux triomphes doux et dorés,
Que j'annonce aux dormeurs l'aurore,
Que je crie : Allez, espérez¹ !

¹. Hugo, *Les Contemplations*, livre IV, III, Trois ans après (10 novembre 1846).

monte la grande pitié pour tous, pour ceux qui souffrent; la misère morale, solitaire, se transforme dans une âme forte en pitié pour les autres.

Douze ans après le drame de Villequier, Hugo n'a même plus la triste douceur de rendre visite à la tombe de sa fille, « A celle qui est restée en France¹ »; il est exilé, peut-être pour toujours.

L'Exil. — Le 12 décembre, quand Hugo descend à Bruxelles², il a, malgré son calme extérieur, « car tout ce que Dieu fait est bien fait », la rage au cœur. En effet, c'est à partir de ce moment que commence cette guerre implacable, qui se manifeste par des cris furieux contre Louis-Bonaparte. Des pages enflammées, sincères³ : ce sont de vraies pages trempées dans la souffrance, dans la blessure qu'ont supportée son ambition et son orgueil.

La publication de *Napoléon le Petit*⁴ amène le Gouvernement belge à faire voter une loi⁵ qui exile à nouveau le poète. Avant le vote, Hugo, de lui-même a cherché asile ailleurs. Le 1^{er} août, il s'embarque pour l'Angleterre. Il ne fait que traverser le pays. Le 5 août 1852, il atteint Jersey. Le 12 août il quitte l'Hôtel de la Pomme-d'Or et s'installe dans un faubourg de Saint-Hélier, à Marine Terrace. Le poète a près de lui sa femme, ses deux fils et sa fille et aussi Auguste Vacquerie, cette grande et bonne ombre dévouée au maître.

1. *Les Contemplations*, poème final.

2. Dans l'humble auberge où il est descendu, il écrit les stances intitulées « Toulon ». (*Les Châtiments*, I, III; la pièce est ainsi datée : « Écrit en arrivant à Bruxelles, 12 décembre 1851 »). Le lendemain de son arrivée sur la terre étrangère, il jette les premières lignes d'un livre qui aura pour titre : « *Le Crime du 2 décembre*. » (Commencée le 12 décembre 1851, *L'Histoire d'un Crime* fut terminée le 5 mai suivant; les volumes n'ont paru qu'en 1877, malgré l'annonce en 1852 de la prochaine publication.) Du 12 juin au 14 juillet 1852, il écrit l'admirable pamphlet « *Napoléon le Petit* ». (Cf. Biré, *Victor Hugo après 1852*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1824, in-16, p. 42).

3. Plusieurs vigoureuses pièces des *Châtiments* voient le jour dans le même feu d'indignation.

4. Bruxelles, août 1852.

5. *La loi Faider*, qui décrétait des pénalités contre la pensée libre et déclarait sacrés et inviolables en Belgique tous les princes. (M. Faider, cédant aux instances de Napoléon III, fit voter une loi contenant des peines sévères contre « quiconque se serait rendu coupable d'offenses envers la personne des souverains étrangers ou aurait méchamment attaqué leur autorité »).

*Les Châtiments*¹ paraissent à la fin d'octobre 1853. Il semble que Victor Hugo ait épuisé toute sa colère. C'est comme une sorte d'épanouissement de fureur. Le poète se remet aux *Contemplations* qu'il a commencées en France. Mais la haine n'est pas éteinte. Dès que la nouvelle se répand à Guernesey que l'Empereur projette d'aller en Angleterre, Hugo écrit un nouveau pamphlet². Le 27 octobre, on signifie à Hugo, en vertu d'une décision de la Couronne, l'interdiction de séjour pour lui et ses fils. Il quitte Jersey le 31 octobre 1855³ pour Guernesey. Il y restera quatorze ans, presque aussi longtemps que dans son appartement de la Place Royale. La colère fait enfin place à la pitié. Le premier mot de fraternité est prononcé par Hugo lors d'un retour à Jersey : Un groupe de proscrits français l'attend. En les remerciant, Hugo déclare : « Abjurons toute dissidence et tout désaccord. Puisque nous n'avons plus qu'une couleur à notre drapeau, le pourpre, n'ayons plus qu'un sentiment dans nos âmes, la fraternité⁴. » Ce sentiment de la fraternité, le fils de la révolution l'avait pressenti, et l'exilé l'a compris. Le malheur personnel se rencontre avec un sentiment universel, l'affection pour les misérables.

Hugo a résumé plus tard son évolution intérieure par les mots : « J'ai grandi. » En effet, Hugo dit vrai. Il se penche vers le misérable et son œuvre accomplit une ascension. Mais cela ne va pas sans sacrifice : ne dit-il pas, jetant un regard en arrière, vers le temps des poésies de sa jeunesse :

Monter d'une échoppe à un palais, c'est rare et beau, si vous voulez; monter de l'erreur à la vérité, c'est plus rare et c'est plus beau... Dans cette âpre lutte contre les préjugés sucés avec le

1. Biré lui-même avoue que c'est le chef-d'œuvre de Hugo (Biré, *op. cit.*). Faguet porte ce jugement : « *Les Châtiments* ont des parties merveilleuses, où Hugo dépasse tout, où il recule les limites connues de la poésie éloquente, où il invente presque (je dis presque, songeant à Agrippa d'Aubigné) un nouveau genre : la satire lyrique, l'imprécation sacrée, la vraie Némésis. » (Faguet, *Études littéraires sur le XIX^e siècle*, Paris, Lecène et Oudin, 1877 p. 177.)

2. Hugo, *Pendant l'exil*, 1855, II, Lettre à Louis Bonaparte.

3. Dans son livre, *Pendant l'exil*, Hugo met la date du 2 novembre. C'est une erreur, M^{me} Hugo et ses fils, ainsi que Vacquerie, sont partis le 2 novembre.

4. Hugo, *Pendant l'exil*. Rentrée à Jersey, 18 juin 1860.

lait, dans cette lente et rude élévation du faux au vrai, qui fait en quelque sorte de la vie d'un homme et du développement d'une conscience le symbole abrégé du progrès humain, à chaque échelon qu'on a franchi, on a dû payer d'un sacrifice matériel son accroissement moral, abandonner quelque intérêt, dépouiller quelque vanité, renoncer aux biens et aux honneurs du monde, risquer sa fortune, risquer son foyer, risquer sa vie... L'ascension faite, on a trouvé au sommet de l'échelle de lumière la proscription, et ... on peut dater cette préface de l'exil¹.

Influences littéraires.

Le roman social. — Tandis que Lamennais, Lacordaire et Montalembert s'efforcent de restaurer le catholicisme en le réconciliant avec l'idée de liberté, tandis que, d'autre part, Bonaparte et Proudhon attaquent le principe même de la propriété, vont et viennent, parmi eux, d'innombrables et doux rêveurs, adeptes de Saint-Simon ou de Fourier, de Pierre Leroux ou de Buchez. Le grand mouvement humanitaire a complètement séduit les esprits.

Cette pitié nouvelle se manifeste aussi dans la littérature. Elle ne se limite pas à l'individu, mais elle songe à la foule obscure et misérable. C'est surtout par le roman, mieux que par tout autre genre, qu'on peut forcer les portes les plus fermées au progrès.

Après la débauche de romans historiques, entre 1820 et 1830, la « poésie de la sympathie humaine² » a décidé du sort prestigieux du roman social. Pourtant, le sentiment de la réalité est encore loin des Romantiques. Ainsi, Lamartine fausse la vérité en faveur de l'idéalisme. Dans *Le Tailleur de pierres de Saint-Point*, toute la pureté antique va au secours du pauvre Claude, qui n'est plus « un grossier ouvrier, un rude compagnon que nous avons sous les yeux, c'est une âme³ » et son marteau, régulier et lointain, est « sonore comme un balancier rustique du cadran de l'éternité ».

1. Hugo, Préface des *Odes et Ballades* (Jersey, juillet 1853).

2. R. L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature françaises, des origines à 1900*. Paris. 1896, t. VII, p. 182.

3. Lamartine, *Le tailleur de pierres de Saint-Point*, III, p. 33 et p. 349. Paris, Lecou, 1851. — Cf : Champfleury : *Le Réalisme*. Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 104.

George Sand, « l'éminemment dangereuse George Sand », part vers un socialisme champêtre qui fait d'elle, longtemps, une précieuse collaboratrice de Pierre Leroux et de Louis Blanc.

Balzac raille sans pitié le « stupide amour collectif » de son époque et la philanthropie, « cette sublime erreur ». Il peint les vices de son temps : « La mode est aux monstres ; faisons des monstres », dit-il¹, sans se soucier le moins du monde de la portée sociale des coups de son pinceau fantaisiste. Il y a du Gil Blas dans *La Comédie humaine*. Balzac nous montre la pègre, les corruptions, les institutions vicieuses qui pervertissent la morale publique ; mais c'est la haute canaille qui ne procède que le code à la main. Balzac ne s'intéresse pas au voleur de bagatelles, au pégriot, au chiffonnier, au gueux.

La vogue du roman social, l'intérêt croissant pour les miséreux exaltent chez Hugo le sentiment de l'injustice du sort envers ceux qui vivent en marge. De sa main de poète, il veut effacer la terrible Ananké des miséreux et la remplacer par les lettres flamboyantes du « Magnitudo Parvi ». Il écrit ses *Misérables*.

Le roman-feuilleton. — Si le roman social a modifié le sort du pauvre lièvre, le roman-feuilleton l'a exploité. Voyons de quelle façon d'industriels hommes de lettres ont introduit ce thème dans le roman².

La presse quotidienne, ce « poudreux boulevard de la littérature », s'était transformée en véritable fabrique littéraire, dotée des meilleurs procédés. Conçu par Véron et mis en œuvre par Girardin, le roman-feuilleton connaît depuis ses débuts, une fortune sans égale. La célèbre « suite à demain » procure à tout Paris un frémissement d'impa-

1. Voir la lettre de George Sand à Boucoiran qui répète le mot de Balzac (9 mars 1834). George Sand, *Correspondance*, 1812-1876. Paris, Calmann-Lévy, 1862, in-8°, p. 173.

2. ... « Voilà le malheur : c'est qu'on nous fait bien des livres, mais ce sont des livres contre nous ; et puis, ces messieurs parlent de pauvres gens qui vendent leurs enfants. Mais la monnaie avec laquelle on les achète, qui est-ce qui l'a faite, si ce n'est pas eux, avec leurs romans à deux sous ? » (Préface de *Geneviève*, p. 181, t. XXX des Œuvres complètes de Lamartine, Paris, chez l'auteur, 1863).

tience. Le sort des personnages fictifs tient la première place dans les préoccupations de la capitale.

Les grands scélérats peuvent être fiers de cette fortune.. Une tribune leur est ouverte, un auditoire nombreux leur est acquis. La vogue est à eux. Bientôt il ne leur manquera plus qu'une iliade où éclatent les beautés de l'argot. Naguère, ils se contentaient de tresser les couronnes au vice; aujourd'hui ils dressent un piédestal au crime¹.

A mi-chemin entre le roman social et le roman-feuilleton, Eugène Sue, dandy aux bottes vernies, est vraiment le roi du genre. Son œuvre est une brillante parade de haillons et de crimes. Pour la plupart dénués de tout mérite littéraire, ses romans n'en ont pas moins une valeur de curiosité, sorte de documents sur le siècle. « Eugène Sue a vu de bonne heure le « fond de cale » ; il nous en fait jouir aujourd'hui », dit Sainte-Beuve².

Dans son *Tableau de Paris* — ce livre dont Rivarol disait « qu'il avait été pensé dans la rue et écrit sur une borne » — Mercier a entrevu les problèmes qui se posent. *Les Nuits de Paris*, qu'on appelle avec raison un cauchemar en quatorze volumes, sont l'étalage de toutes les plaies de la société, que Restif de la Bretonne a déjà vues à travers sa fantaisie. *Les Mystères de Paris* continuent le même courant d'idées. Sue est descendu dans tous les bas-fonds; il a fait l'inventaire de toutes les boues, sans omettre une honte, une infamie. Il a fouillé les repaires du vol et du crime. Il a tiré, des profondeurs où elles étaient cachées, toutes les turpitudes, toutes les misères, toute la douleur de la rue et du ruisseau.

Sous prétexte de remplir les âmes nobles d'indignation contre les abus de la société moderne, Eugène Sue a brossé une suite de tableaux de la perversité et de la corruption les plus désespérantes. La philosophie des êtres et des choses lui échappe, mais il justifie les anomalies, dont il sait la société gourmande, par une idée qui hante le siècle : le devoir social.

1. A. Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton*. Paris, Libr. de Perrodil, 1845, 2 vol. in-8.

2. Sainte-Beuve, *Chroniques parisiennes*. Paris, Calmann-Lévy, 1876, in-42, p. 95.

Barbey d'Aurevilly remarque qu'Eugène Sue, au début de sa vie littéraire, « s'était vanté d'être anticanaille », mais qu'il a fini par effacer « l'anti » de ce mot.

La « gent criminelle » est largement représentée dans l'œuvre d'Eugène Sue. Dès la première page des *Mystères de Paris*, on fait connaissance avec les « barbares » si différents de ce qu'on a cru comprendre au *xvii^e* siècle sous ce mot :

Ces barbares, dit-il, sont au milieu de nous; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes. Ces hommes ont des mœurs à eux, un langage à eux, langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoûtantes de sang¹.

Le *Journal des Débats* publie, avec un succès inouï, dès le 19 juin 1842, *Les Mystères de Paris*. Les types du Chourineur, de Martial, de la Goualeuse et de la Louve deviennent vite populaires². *La Démocratie pacifique*³ se sert d'Eugène Sue avec adresse et, sans savoir comment, notre auteur se réveille un jour avec l'estampille de socialiste. « La mystification des *Mystères de Paris* continue », s'exclame Sainte-Beuve⁴ quand *La Démocratie pacifique* publie, dans son numéro du 5 août 1843, la lettre élogieuse⁵ d'un professeur d'histoire, Théodore Burette, qui finit par ce dithyrambe à Eugène Sue : « Si l'on crée des charges d'avocat du pauvre, à bon droit vous devez être bâtonnier ».

1. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*. Journal des Débats de juin 1842 à octobre 1843.

2. « Les êtres les plus étrangers à toute espèce de littérature connaissent la Goualeuse, le Chourineur, la Chouette, le Tortillard et le Maître d'école. Toute la France s'est occupée, pendant plus d'un an, des *Aventures du prince Rodolphe*, avant de s'occuper de ses propres affaires. Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris*. La magique « suite à, demain » les entraînait de jour en jour et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée. » (Th. Gautier, *Histoire de l'Art dramatique*, (Vol. III, pp. 161-162), Paris, Hetzel, 1858, 6 vol.

3. Journal phalanstérien et fouriériste.

4. Sainte-Beuve, *op. cit.* (ch. xxv, p. 97).

5. Cette lettre est reproduite en tête de la seconde édition des *Mystères de Paris*.

Peu après 1844, *Le Constitutionnel* publie le roman qui ne contient rien moins que les mystères de tous les pays du monde entier : *Le Juif errant*. La France n'est pas la seule à célébrer cet événement. Des lettres émouvantes, pleines de gratitude, saluent l'écrivain. Au milieu d'un fatras mélodramatique, sur le ton sardonique, avec le goût de l'excentricité et des instincts voyageurs, Eugène Sue frappe ses pages ; c'est la même rudesse qui anime l'auteur de *Turcaret*.

Sue n'est pas seul maître du roman-feuilleton. Frédéric Soulié¹ lui est antérieur. Esprit sombre et plein de rancunes, il est un véritable dictionnaire d'échafaud : ses écrits sont truffés de mille intrigues, qu'il noue et dénoue à sa volonté, avec une richesse d'imagination incontestable. Sur la couverture de son chef-d'œuvre, *Les deux cadavres*², est écrit : « This is all the truth. »

Le premier volume mène le lecteur tremblant en « Place de Grève », assister à l'exécution de trois régicides. Vengeance du fils d'un des exécutés, crimes et incendies remplissent les pages de la seconde partie. La lettre si connue de la préface des *Mémoires du diable* traduit avec éloquence l'état d'esprit de son auteur, fort honnête homme d'ailleurs, et explique ces tristes divagations. Elle s'adresse à un jeune auteur :

Allons, dit notre noir romancier, as-tu des incestes furibonds ou des adultères monstrueux, d'effrayantes bacchanales de crimes ou de passions impossibles à raconter ? ... Sinon, tais-toi, va mourir dans la misère et l'obscurité.. Entendez-vous, jeunes gens... la misère et l'obscurité.. vous n'en voudrez pas ! et alors, que ferez-vous jeunes gens ? Vous prendrez une plume, une feuille de papier et vous écrirez en tête : *Mémoires du Diable*...³

Trois secrétaires, une troupe de domestiques, la police toute entière à ses ordres, un autre homme de lettres français explore les tavernes de Londres, les rues, les carrefours, les bouges les plus infects de la capitale d'outre-

1. F. de Langevais, *Frédéric Soulié*. Revue des Deux-Mondes, 1843, t. IV, pp. 810-829.

2. F. Soulié, *Les deux cadavres*. Paris, Renduel, 1832, 2^e éd.

3. Frédéric Soulié, *Mémoires au Diable*. Paris, 1845, in-8°, p. 9-10.

Manche : Paul Féval est à la recherche de la mise en scène de son roman, *Les Mystères de Londres*¹. La genèse du roman vaut la peine d'être contée. Depuis le retentissement des *Mystères de Paris*, les directeurs des feuilles périodiques ne dormaient pas. Anténor Joly, habile impresario en littérature, découvre un pauvre inconnu, Féval, et l'oblige à publier, sous le nom de Sir Francis Trolopp, une quinzaine de chapitres : *Les Mystères de Londres*, sans avoir passé la Manche. Après le succès du premier volume, *Le Courrier français* lui ouvre sa caisse... Qui, en lisant les romans de l'infatigable inventeur des plus longues et des plus intéressantes histoires depuis *Les Trois Mousquetaires*, qui donc pense encore au malheureux homme de lettres qui, mourant de fièvre et de désespoir dans une chambre désolée auprès de la Bastille, avait imaginé ce Londres qu'il n'avait pas encore vu ?

« Ce Féval est un maître enchanteur », dit J. Janin². Dans l'œuvre considérable de Féval, les gueux jouent un rôle important. Quel magnifique tableau de la gueuserie en Espagne dans *Le Roi des Gueux*³ ! Cette Espagne à panache du ^{xvii}^e siècle, ne s'indigne point des ruses de ses virtuoses de la mendicité. Vive Esteban, roi des gueux ! *La Maison de Pilate*, digne suite du *Roi des Gueux*, conte la merveilleuse aventure de Ramire parmi les gueux. Il est pauvre comme Job, mais armé d'amour et de jeunesse. Dans *Le Maçon de Notre-Dame*⁴, se trouve une jolie chanson des « routiers ». La fille Catherine la chante devant Agnès de Méranie, concubine du roi, qui, en souriant, regrette son excursion dans la fange de Paris, car la taverne de Saint-Sandry ressemble à une Cour des miracles. *Roger Bontemps*⁵ est peut-être le plus original des romans de Paul Féval. Ce scribe naufragé, calme et paisible notaire, subitement jeté dans l'aventure de l'or en Australie, est une création unique. Il tue le

1. Les *Mysteries of London* ont paru dans le *London Journal* de 1845-1855.

2. Jules Janin, *Critique dramatique*. Paris, Libr. de bibliophiles, 1877, p. 295.

3. P. Féval, *Le roi des gueux*, suivi de *La Maison de Pilate*. Paris, de Potter, 1860, 7 vol. in-8°.

4. P. Féval, *Le Maçon de Notre-Dame*. Paris, bureaux de la *Petite Presse* 1864, in-16°.

5. P. Féval, *Roger Bontemps*. Paris, Hachette, 1865, in-12.

rôdeur gris et revêt, malgré lui, avec la vieille défroque du formidable coquin, sa personnalité. Roger Cazal de Lavour, âme de magistrat, et Cordon Leath, le gueux des forêts d'Australie, quels compères d'envergure!... C'est du Stevenson, semé de souverains anglais, de louis de France, de ducats d'Autriche, de frédéricus allemands et d'écus romains. Et, avec cela, la poussière d'or des vieux conteurs d'esprit gaulois!

Les romans aujourd'hui oubliés d'Alexis Bouvier : *Les Créanciers de l'échafaud*¹, *Le Mariage d'un Forçat*², *L'Armée du Crime*³, *Les Pauvres*⁴, continueront la série de ces spectacles de la fange.

Sur tous domine l'initiateur du genre, Eugène Sue. Hugo lui doit-il quelque chose?

A notre avis, il n'y a qu'une apparence. Le succès énorme d'Eugène Sue auprès du public, ce grand succès populaire, est peut-être le seul élément qui ait pu séduire Hugo dans l'œuvre de cet auteur à la mode. Atteindre la foule, ce peuple de Paris, ce grand public dont il est loin et qui l'oublie peut-être, lui, à Guernesey! Sue a influencé moins Hugo par sa manière que par la magie de sa popularité.

« Eugène Sue pourrait envier le guet-apens de la mesure Gorbeau au grand poète », dit M. Le Breton⁵, « le clair de lune et les rafales du vent qui enveloppent la maison du crime; au-dedans, les sinistres apprêts, le réchaud sur lequel rougissent les instruments de torture et l'entrée successive des bandits qui, la figure masquée ou barbouillée de suie, viennent, un à un et en silence, se ranger au fond de la chambre, derrière Valjean. » Ces chapitres sur les bas-fonds de Paris dans *Les Misérables* semblent, il est vrai, sortis d'un roman-feuilleton. Mais gardons-nous bien de n'y voir que cela.

1. Paris, Claverie, 1876.

2. Paris, Jules Rouff, 1880.

3. Paris, C. Marpon et Flammarion, 1886.

4. Paris, C. Marpon et Flammarion, 1890.

5. A. Le Breton, *Les Misérables*, Revue des Cours et Conférences, 15 avril au 30 juillet 1924.

Qui sont ces êtres des bas-fonds dont Hugo parle ? A-t-il vécu parmi

ces silhouettes farouches qui rôdent dans cette fosse, presque bêtes, presque fantômes ?... Elles ignorent l'idée et le mot, elles n'ont souci que de l'assouvissement individuel. Elles sont presque inconscientes.... Elles ont deux mères, toutes deux marâtres, l'ignorance et la misère. Elles ont un guide, le besoin ; et, pour toutes les formes de la satisfaction, l'appétit¹.

Est-ce une enquête directe, personnelle, objective, que Hugo fait dans ces milieux

de la souffrance où ces larves passent au crime ; filiation fatale, engendrement vertigineux, logique, de l'ombre. Ce qui rampe dans le troisième dessous social, ce n'est plus la réclamation étouffée de l'absolu ; c'est la protestation de la matière. L'homme y devient dragon. Avoir faim, avoir soif, c'est le point de départ ; être Satan, c'est le point d'arrivée. De cette cave sort Lacenaire²...

A-t-il connu Lacenaire, sa vie, son procès ?... A-t-il été en contact avec cette bande, dont parle le livre de Patron-Minette ? Est-ce que ce sont des impressions directes ou de seconde main qu'il nous communique ? Nous le verrons. Mais on peut répondre : il y a autre chose qu'une réalité vécue dans ces peintures des bas-fonds. Il y a œuvre de bonté, d'amour et de rachat. Que les gueux de Hugo soient parfois thème littéraire, qu'importe !

Ce que nous allons produire de cette œuvre pleine de lyrisme sera ce qu'il y a de plus réaliste. Toute une partie de la poésie, souvent grandiose, contenue dans cette espèce de bréviaire qui fut pour beaucoup un livre de chevet, se trouve en dehors de notre sujet.

Notre examen doit porter sur les figures les plus basses de l'œuvre. Il ne comportera ni l'angélique portrait de l'évêque, ni la douce apparition de M^{lle} Baptistine, ni l'idylle de Fantine, ni la belle et bonne misère de Marius, ni l'amour de Cosette. Il ne s'occupera pas des luttes de la conscience de Valjean, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus

1. Hugo, *Les Misérables*, III^e partie, div. VII, II : Le bas-fond.

2. *Ibid.*

beau, de plus émouvant, de plus grand dans cette grande œuvre.

Nous allons étudier Jean Valjean dans son rôle de l'homme au passeport jaune, suivre « l'homme » entré dans la ville de Digne, affamé, exténué, chassé, repoussé, voir un gueux qui chemine par une nuit sans étoiles, la rage au cœur et la haine dans l'âme; l'ébauche du Friauche de 1829 va vers sa pleine réalisation.

Nous verrons le Père Champmathieu, le rôdeur idiot et presque sauvage. De toutes les souffrances du livre, celle-ci est la plus proche de la bête. Champmathieu est pris pour Jean Valjean, disparu depuis sa sortie du bagne. Ses paroles ahuries et incohérentes ne font que prouver son identité. Les pages sur la rencontre de Champmathieu avec Jean Valjean sont, bien qu'affublées de titres de roman-feuilleton, d'une extraordinaire beauté.

Nous arrivons vraiment aux bas-fonds avec le livre de Patron-Minette. Cette bande de gueux connaît quatre têtes principales : Babette, Gueulemer, Claquesous et Montparnasse. Hugo les appelle « les mineurs noirs de l'ordre social ». Ce quatuor de bandits gouverne le dessous de Paris, de 1830 à 1835. Silhouettes farouches, crapuleuses, presque fantômes, ils semblent sortis d'une succursale moderne de la Grande Truanderie du quartier des Halles qui, au xvi^e siècle, menait à la Ville-L'Evêque et à la Maladrerie du Roule.

Dans cette bande, nous rencontrons le soldat aubergiste Thénardier. Il ne s'appelle alors plus Thénardier, mais Jondrette. « Ce bourgeois manqué a l'étoffe d'un gueux », dit Hugo. Jondrette est peu connu sous l'aspect de la gueu-saille; pourtant il est typique. La Jondrette, sa femme, le suit dignement dans les péripéties de sa vie criminelle. Jondrette a plusieurs enfants : Éponine et Gavroche. Éponine! cette « rose de la misère », si délicate, si émouvante, si exquise soit-elle, s'efface devant le symbole, l'esprit et le cœur de Paris fait gamin : Gavroche! La mort de Gavroche sur les barricades est connue, mais beaucoup moins sa vie de gueux en herbe.

Puis, nous avons d'autres figures, figurants moins distincts, mais aussi dramatiques, bandits comme Bigrenaille,

Brujon, Deuxmilliards, la fille Magnon avant qu'elle ne devienne l'élégante du crime, les frères de Gavroche et Navet.

En limitant ainsi cette œuvre colossale, ce monde d'actes, de pensées et de sentiments, à de simples faits de la vie de la pègre, tant exploitée par le roman-feuilleton, malgré la beauté de certaines pages, on a l'impression pénible de descendre les marches d'une cave et de voir se rétrécir, au fur et à mesure, la lumière d'une des grandes œuvres françaises.

L'Homme au passeport jaune.

« *Roman, soit; mais histoire aussi* ». — Jean Valjean n'est un gueux qu'à certains moments de son existence. Il est un gueux en fonction de la misère morale et réelle qui lui échoit. Comment Hugo a-t-il conçu son personnage? Est-il, comme le Friauche, sorti tout frais de son imagination, ou Jean Valjean est-il pris sur le vif, comme Claude Gueux, véridique jusqu'en son nom?

« Ce livre est fait pour tout dire. Roman, soit; mais histoire aussi¹. » Il n'y a aucun doute que Jean Valjean fut copié sur un être bien réel. Hugo, dès 1829 ou 1830, s'est intéressé à M^{sr} Miollis, dont les bienfaits et la grandeur d'âme furent légendaires. Il a connu la rencontre de l'évêque avec Pierre Maurin, condamné à cinq ans de galères pour avoir volé un pain². Le vol, la nature du vol, le mobile du vol, la condamnation, même la peine de cinq ans de galères, qui correspondait à un minimum, étant donné la parfaite honorabilité de Maurin avant le délit, tout correspond au crime de Jean Valjean. Hugo a pensé à Maurin en créant le héros de Faverolles.

On a beaucoup discuté sur la sévérité de la peine de Jean Valjean. On a accusé Hugo d'exagération. Au contraire, le

1. Reliquat des *Misérables*. III^e partie, p. 538, éd. Ollendorff.

2. Comme le *Dernier jour d'un Condamné* publié en 1829, comme *Claude Gueux*, publié en 1834, le roman des *Misérables*, publié en 1862, pivote sur le même délit : un vol de pain. Après trente années se trouve cette répétition du vol de pain. Cf. aussi, *Choses vues*, nouvelle série, VIII : A la chambre des Pairs (1846).

poète a été très clément pour son condamné car, à cette époque — nous sommes en 1795 — les circonstances atténuantes, dont profitera Maurin en 1810, n'étaient pas encore admises au Code. Pourtant, en 1791, comme en 1810, la simple constatation d'un fait matériel peut-elle, à elle seule, prouver la culpabilité et faire oublier au Jury la question d'intention? Le système des jurés, qui devaient se baser sur leur propre conscience pour mesurer la faute, pouvait offrir à Jean Valjean une chance d'être jugé avec une certaine bienveillance. Il semble que l'année 1795 soit mal choisie pour punir le vol d'un pain d'une façon aussi sévère et que les patriotes de Faverolles eussent pendu le boulanger, s'il ne s'était pas laissé voler un pain, unique salut d'une famille. La réalité donne raison à Hugo. Pierre Maurin a été condamné à la peine que Hugo fait supporter à Jean Valjean : cinq ans de galères¹. Il y a une seule différence : Maurin est resté cinq ans au bagne; Jean Valjean dix-neuf ans, quatorze ans supplémentaires par suite de tentatives d'évasion.

Là aussi s'élèvent de multiples critiques. Pourtant nous sommes encore en face de l'évidence. Cinq ans sont le minimum de la peine de travaux forcés à temps, sous le régime du code pénal contemporain. Ce code n'a été promulgué qu'en 1810 et, en 1795, la législation était réglée par celui de 1791. Si la loi du temps avait été appliquée à Jean Valjean, ce n'est pas à cinq ans de galères, mais bien à quatorze ans qu'il aurait pu être condamné. Le code pénal des Chiourmes, daté du 5 février 1823², que Hugo a gardé parmi ses manuscrits, porte exactement la même peine pour les tentatives d'évasion.

1. Voici la loi pénale en 1791 : « Tout vol commis sans violence envers les personnes, à l'aide d'effraction faite soit par le voleur, soit par son complice, sera puni de huit années de fer. La durée de la peine dudit crime sera augmentée de deux ans pour chacune des circonstances suivantes, qui s'y trouvera réunie : la première, si l'effraction est faite aux portes et clôtures extérieures des bâtiments, maisons ou édifices ; la seconde, si le crime est commis dans une maison actuellement habitée ou servant à l'habitation ; la troisième, si le crime a été commis de nuit. (Ch. Joffrin, *Le cas de Jean Valjean au point de vue historique, légal et philosophique*, Paris, Dentu, 1862, p. 14.)

2. « Ration des Chiourmes déterminée par le Règlement du Roy du 5 février 1823 (B. N. Fonds Victor Hugo, ms. 26 bis, feuille 729).

Hugo¹ s'informait et se documentait pour rester conforme à la vérité. Les questions pénales, qui ont agité les opinions d'un siècle, furent estimées par Hugo comme très importantes : « Un écrivain a publié l'an passé un livre où diverses questions pénales étaient soulevées, écrit-il ; toutes sortes d'avocats ou de magistrats lui ont répondu, réfutant et ignorant. Il est pénible de penser que ces malheureux ne connaissent même pas la loi que les uns invoquent et que les autres appliquent. Aucune de ces critiques n'est solide : essai de morsure avec des fausses dents². »

L'histoire d'un certain Bocqué, relatée dans les journaux de l'époque et retrouvée dans les manuscrits de Hugo, est une preuve qui s'ajoute à celles que nous avons déjà données. Bocqué était prévenu d'avoir soustrait deux centimes d'un tronc placé dans l'église de Dilbeck et, en outre, par effraction, vingt-huit centimes qui se trouvaient dans le tronc des pauvres de la même église. Il a été constaté, au cours de l'instruction que le tronc des pauvres contenait vingt-huit francs et que le prévenu s'était borné à prendre vingt-huit centimes pour acheter un pain, après quoi, il était venu se dénoncer lui-même à la police. Bocqué fut condamné à six mois d'emprisonnement, minimum de la peine. Avant l'introduction des circonstances atténuantes dans le Code de 1810, Bocqué aurait pu être condamné aux travaux forcés à temps³.

Tous ces articles, gardés par Hugo et même annotés, témoignent des scrupuleuses recherches du poète. De plus, en 1843, Hugo se fait inscrire à l'École de Droit : sa carte

1. « Si l'on songe que son roman était conçu avant 1830, écrit en 1845-1848 et terminé en 1860-1862, et si l'on passe en revue toutes les réformes accomplies depuis trente-cinq ans, on ne doit plus l'accuser (Hugo) d'avoir été l'apôtre d'utopies et de chimères ; on doit reconnaître en Hugo l'avocat, dévoué à l'amélioration des humbles et au soulagement des misérables, le défenseur des désarmés, qui s'est inspiré de son amour profond de l'humanité. » (Cf. Gustave Simon, *op. cit.*, p. 348).

2. Extrait du manuscrit 26 bis, Fonds Victor Hugo, feuille 213 bis.

3. Même texte tout au long avec la page entière de *L'Indépendance belge*, journal du 25 janvier 1863 (f. 720). De sa main, Hugo a ajouté, en haut, ces mots sur le journal « à conserver pour Jean Valjean » et, en bas « *L'Indépendance belge* ». Fragment de journal dans le manuscrit (vol. 26 bis). Fonds Victor Hugo, feuillet 223 et suite.

en fait foi. Le Pair de France¹ se fera ouvrir les prisons pour voir lui-même les effets de la loi.

Une autre querelle est celle ayant trait au passeport jaune. Cette question Hugo l'a amorcée, nous l'avons vu, avec le Friauche, dans *Le Dernier jour d'un Condamné*. Perrot de Chezelles, procureur impérial de Châlons-sur-Marne, conteste que Hugo ait traité la question à fond. « Le prince des novateurs, ajoute-t-il ironiquement, demeure volontiers dans les généralités, se plaît à trôner parmi les nuages et lance d'en haut ses foudres à la moderne société² ».

C'est plutôt, nous semble-t-il, le procureur qui lance des foudres, sans atteindre son but, d'ailleurs, car n'est-il pas forcé d'avouer lui-même : « Le renvoi sous la surveillance de la police, on ne saurait le nier, est souvent préjudiciable aux condamnés. Mais une question doit être envisagée sous toutes ses faces. Il convient donc d'examiner, non seulement si la mesure contestée peut leur nuire, mais encore si elle est « injuste » au regard des libérés et sans « intérêt sérieux » pour la défense sociale. » Et il rappelle que le repris de justice, sorti par sa faute de l'ordre commun et noté d'infamie, doit imputer à lui-même la surveillance spéciale dont il reste l'objet. Mais cette surveillance, gênante il est vrai pour le condamné, est-elle nécessaire ou grandement utile à la sécurité de tous ? C'est ce que nous allons voir.

L'homme au passeport jaune. — Le Friauche de la cellule du *Dernier jour d'un Condamné* n'avait pas menti : la fatalité sociale contre laquelle luttera en vain Jean Valjean existe et s'impose. « L'Ananké sociale est d'une dimension telle, dit Hugo, que ce qu'il y a de hideux dans le détail s'estompe dans la large brume de l'ensemble. L'incommensurable ne se montre nulle part avec des escarpements plus terribles. »

« Est ce que vous seriez l'Homme ? cet homme qui a un passeport jaune ? », demande le bourgeois fermant portes et fenêtres devant Jean Valjean³.

1. Hugo, *Choses vues*. Visite à la Conciergerie (1846).

2. Perrot de Chezelles, *Examen du Livre des Misérables*, Paris, imprimerie de Lainé et Havard, 1863, in-8°, p. 20.

3. On sait que Hugo a donné assez tardivement le nom de Jean Valjean à

« L'homme » qui cherche un gîte sur le chemin de Digne, un soir d'octobre 1815, possède en effet un passeport qui le qualifie de très dangereux. « Ce n'est pas sans raison, dit Hugo ; les méditations du bagne, ses évasions, lui ont appris la haine des lois humaines. L'amertume de sa vie gâchée est, à sa sortie du bagne, égale à sa haine du genre humain. S'il n'arrive un incident providentiel, cet homme est capable de tout. »

Comme le Friauche, Jean Valjean est d'abord ébloui le jour de sa liberté. « Tu es libre ! ». Ce mot étrange lui semble la clef de la vie. Il possède cent soixante et onze francs ; c'est le solde de son compte pour dix-neuf ans de travail. Mais diverses retenues sur cette somme la réduisent, le jour de sa sortie, à cent-neuf francs quinze sous, qui lui sont remis à la porte du bagne. « On m'a frustré », pense-t-il. Première ombre... Tant pis, il s'en va vers la liberté ! Le lendemain, il est à Grasse, la ville des fleurs et des parfums. Son premier geste est de demander de l'ouvrage. Il offre ses services à une décharge de ballots. On l'accepte. On est content de son travail. Le gendarme le remarque et lui demande ses papiers. C'est « l'homme », le bagnard libéré. Les trente sous qu'il devait gagner sont immédiatement réduits à quinze : « C'est assez pour toi », répond-on à sa demande. Il s'en va et continue sa route. Le secret de son passeport est si bien gardé par la mairie et le gendarme que les gens du pays l'apprennent avec la rapidité d'une mauvaise nouvelle. L'aubergiste le chasse, le guichetier de la prison ne veut pas de lui, le paysan refuse de le loger, même le chien l'attaque ; c'est bien vrai, il est un homme dangereux. Repoussé partout, il se trouve un gueux sur la grand'route.

son héros. — On lit, à la date de 1847, dans le Journal de Hugo, qu'il désigne plus tard sous le nom de « carnet » :

« 1^{er} octobre : J'ai repris Jean Tréjean.

20 octobre : J'ai repris Jean Tréjean ».

Le 28 octobre, il se trouve encore la note suivante :

« Je ne dine plus qu'à neuf heures afin d'allonger une journée de travail. Je ferai ainsi pendant des mois pour avancer Jean Tréjean ».

À la date du 7 janvier 1861, on lit : « Substituer partout Jean Valjean à Jean Vlajean. »

(Historique des *Misérables*. Appendice, Ed. Ollendorff.)

Il chemine vers sa destinée. Il est sorti du bagne, oui, mais non pas de sa condamnation.

Les haillons l'emportent vers l'abîme. Va-t-il rouler à jamais dans les lugubres profondeurs ? Va-t-il s'engloutir ?... Plein de haine et de rancœur, il frappe à la porte de M^{sr} Myriel.

Voici le libellé de ce passeport jaune que Jean Valjean portait sur lui et qui résume, d'une façon parfaite, quelle sera la vie de celui auquel on le remet « gratuitement » :

Port de

.....

N^o D'ENREGISTREMENT

CHIOURMES

Le dénommé au présent
congé a choisi pour rési-
dence

.....

CONGÉ DE FORÇAT

Départ.....

Le Commissaire de la Marine, préposé à l'administration et police du Bagne de, certifie à tous qu'il appartiendra que, d'après les ordres de Son Excellence le Ministre de la Marine et des Colonies, en date du, il a en sa présence fait détacher de la chaîne et mettre en liberté le nommé, forçat, détenu en ce port, sous le N^o ..., fils de et de, profession de né à, département de

Taille d'un mètre .. centimètres, cheveux sourcils barbe, visage, yeux, nez, bouche, menton, front, lequel avait été condamné à l'âge de à la peine de .. ans de fers, le par séant pour

N. B. — Signalement actuel pris sur l'individu, et non copié sur les matricules.

Exposé,

Lequel a déclaré choisir pour résidence départ En foi de quoi le présent lui a été expédié pour lui servir et valoir ce que de raison, sous la condition qui lui a été notifiée, lorsqu'il a été remis aux autorités civiles, de se conformer aux dispositions du décret du 17 juillet 1806.

ART. 5. — Aucun forçat libéré, à moins d'une autorisation spéciale du Directeur général de la police, ne pourra faire sa résidence dans les villes de Paris, Versailles, Fontainebleau et autres lieux où il existe des palais royaux, dans les ports où les bagnes sont établis, dans les places de guerre, ni à moins de 3 myriamètres de la frontière et des côtes.

ART. 10 — Aucun forçat libéré ne pourra quitter le lieu de sa résidence sans l'autorisation du Préfet du Département.

ART. 11 — Sur toute la route à suivre par le forçat libéré, l'officier public du lieu auquel il sera tenu de se présenter, visera la feuille et notera la somme qu'il aura remise au forçat libéré, pour se rendre à la nouvelle couchée qu'il lui aura indiquée.

ART. 12 — Arrivé à sa destination, le forçat libéré se présentera au commissaire de police ou au maire du lieu, qui lui délivrera son congé, en échange de sa feuille de route.

Si le dénommé au présent congé enfreint les ordres qui s'y trouvent mentionnés et s'il est rencontré hors de la route qui lui aura été tracée, il sera arrêté et poursuivi par qui de droit, pour subir les peines qu'il aura encourues.

Fait à le . . . du mois de Mil huit cent. . . .

Vu par le Contrôleur de la Marine,

Vu par le Commissaire général
de la Marine.

Hugo¹ n'est pas le seul, parmi les écrivains de l'époque, à s'indigner de cette mesure de police. Parmi eux, M. B. Appert se distingue par un véritable dévouement pour ces malheureux. Il ne se lasse pas de visiter les prisons et les bagnes, il organise des écoles élémentaires avec la méthode d'enseignement mutuel, il publie sur ce sujet de nombreux écrits, comme un *Traité d'éducation élémentaire pour les prisonniers*. Après 1830, il est nommé secrétaire du Commandement de la Reine. Dans son principal ouvrage : *Bagnes, prisons et criminels*², Appert se dresse avec conviction contre

1. Il est intéressant de remarquer que, dans l'*Encyclopédie* où Hugo cherchait parfois à se documenter, on trouve, sous le mot *bagne*, les renseignements suivants : « Les forçats, dont on acceptait les services tout le temps qu'ils étaient des détenus, se voyaient fermer les portes des ateliers et des maisons lorsqu'ils étaient libérés. »

2. Paris, Roux, 1836.

ce mode de libération et réclame un changement total. Cette feuille de route proclame l'infamie. Que peut devenir le libéré ? M. Appert pose cette question grave. Il ne cesse de la répéter :

Je sais que la sûreté de la société exige de grandes précautions pour surveiller ces hommes ; mais, ne pourrait-on pas écrire particulièrement aux préfets des départements pour attirer leur attention sur les forçats libérés, renvoyés en résidence dans le ressort de leurs préfectures ? Ces fonctionnaires transmettraient secrètement des ordres aux commandants de la gendarmerie royale, et ceux-ci feraient surveiller la conduite des libérés ; au moins les chefs d'atelier ne sachant pas qu'ils sortent des bagnes, les emploieraient sans répugnance. Il est à remarquer aussi qu'en parvenant même à vaincre le préjugé qui poursuit les forçats et qu'alors ils trouvent de l'ouvrage dans les manufactures, si un objet est volé, on dira : C'est le forçat libéré. Quelquefois on se servira de cette excuse pour commettre des délits, persuadé que le pauvre galérien sera seul soupçonné et recherché. Cette question est grave, sérieuse, et j'appelle sur elle toute la sollicitude du Gouvernement ¹.

De tous côtés, on s'aperçoit, sinon de la cruauté mais encore du danger d'un pareil règlement. L'ouvrage de Sers insiste sur cette surveillance en termes dramatiques :

Pauvre homme exposé chaque jour à ce que le plus ignoble manant dise : voilà un forçat ! voilà un forçat ! Ce reproche éveille la défiance ; chacun s'éloigne du malheureux que les préjugés accablent. Impossible de se procurer du travail ! Cependant les besoins l'assiègent ; il pourra subir les humiliations, mais la faim, la faim qui creuse son estomac ?... mais se vêtir, se loger ? Il demande encore de l'ouvrage. Il en quête partout : rien ! C'est un forçat ! Pressé par une affreuse nécessité il rompra son ban, volera ou mourra d'inanition. Voilà, sur dix forçats sans ressources et sans famille qui les secourt, la position de neuf au moins. Ainsi, — mourir d'inanition est un supplice que la nature elle-même défend —, le forçat volera donc ou rompra son ban : nouveau délit, nouvelle peine ; cette dernière infraction aux lois conduit le surveillé en prison, la première le ramène aux galères, et cependant est-il rigoureusement coupable ?

1. B. Appert, *op. cit.*, t. III, p. 163-164.

2. P. Sers, *Intérieur des Bagnes*. Angoulême, impr. de Lefraisse, 1842. in-12, p. 25.

Même le chef du Service des Chiourmes, M. Vénuste Gleizes, dans un *Mémoire sur l'état actuel des Bagnes en France*¹, attire l'attention sur ce châtiment public qu'il voudrait plus humain :

Appelons par nos institutions, dit-il, le repentir dans le cœur du coupable. Qu'il puisse revivre à la vertu, en lui laissant l'espérance de revivre à l'honneur; qu'il puisse cesser d'être méchant par l'intérêt que vous lui offrez d'être bon, après qu'une longue partie de sa vie passée dans les peines aura acquitté le tribut qu'il doit à l'exemple. Rendu à la société, qu'il puisse encore recouvrer son estime par l'épreuve d'une conduite sans reproche, et mériter un jour que la société elle-même efface de dessus son front jusqu'à la tache du crime qu'il aura suffisamment expié.

Voici, enfin, une série de témoignages des libérés, qui montrent jusqu'à quel point la confiance dans la discrétion de la police était, au moins pour l'époque, supposition généreuse.

Un forçat, depuis quelque temps en liberté, écrivait à un de ses camarades cette lettre arrêtée par le commissaire du bagne de Brest² :

L... le 7 juillet 1840.

Mon cher R... Je t'écris de cette ville pour te faire connaître ma position depuis mon départ de Brest, c'est-à-dire depuis le 21 avril.

Je roule d'une ville à l'autre, sans pouvoir trouver du travail; ce qui en est la cause c'est que les papiers qu'on nous délivre en sortant du bagne ôtent la confiance plutôt que de la donner, de sorte que je ne sais plus que devenir.

J'ai remis à ton père et à ta femme les objets dont tu m'avais chargé. Ils m'ont offert 5 francs que je n'ai pas voulu recevoir.

Je te salue d'amitié.

ton ami,

Jacques CH...

Maurice Alhoy, à qui nous devons ces renseignements, a visité lui-même les prisons. Il ajoute tristement : « Cet homme s'étant bien conduit pendant sa captivité de vingt ans, il est à craindre que la misère ne le ramène au bagne.

1. Extrait des *Annales Maritimes et coloniales*, janvier-mai, 1840. Paris, impr. royale, 3^e partie en 1 vol. in-8.

2. Maurice Alhoy, *Les Bagnes*. Paris, Havard, 1844, p. 404.

Cela n'arriverait pas s'il trouvait du travail pour vivre¹. »

Le même écrivain fait le récit suivant :

M. Dupetit Thomas, maire de la commune de Saint-Germain, près de Saumur, reçoit un forçat libéré qui vient lui montrer sa carte jaune, en lui demandant du travail. « Personne, dit-il, n'a voulu m'employer et cependant il faut que je vive ». Le brave magistrat renvoie ce malheureux casser des cailloux sur les grands chemins. Très rapidement, ses compagnons de travail s'enfuient de lui, le considérant comme un objet d'horreur. Ils ne veulent pas casser des pierres en compagnie d'un bonnet vert. Ce pauvre diable est réduit à se réfugier dans une caverne creusée dans le roc, où il vit d'aumônes. Un jour, tel le lépreux de la vallée d'Aoste, il est pris de désespoir et disparaît.

Maurice Alhoy raconte encore une histoire qui, par sa désespérance, fait frémir :

Un nommé Delègue, après quatorze ans de travaux forcés à Rochefort où grâce à sa bonne conduite et à son travail il a pu amasser somme suffisante, achète, à sa sortie du bagne, une petite propriété. Depuis son retour dans la commune de Chabris, sa conduite est irréprochable. Il cultive tranquillement son bien. Malheureusement, le bruit se répand qu'il sort du bagne. Tout le monde l'abandonne. Sur le marché, on s'écarte de lui. A la messe, le dimanche, ses voisins reculent de lui et un vide le sépare des autres assistants. Personne ne veut travailler chez lui. On le fuit comme un pestiféré. Et pourtant, il remplit tous ses devoirs de citoyen et de chrétien ! La vie lui devient intolérable. Son parti est bientôt pris. Il retournera aux galères ; là, au moins, personne ne rougira de l'approcher. Une nuit, il escalade la clôture d'un de ses voisins, force la porte du poulailler et vole un chapon. Rentré chez lui, il plume l'oiseau devant sa porte et l'Autorité reconnaît sans peine l'auteur du crime. Il avoue avoir volé, la nuit, avec escalade et effraction. Traduit devant la Cour d'Assises, Delègue se reconnaît coupable. Il raconte toutes les circonstances de

1. Maurice Alhoy, *op. cit.*, p. 404.

son « crime » et, dans un plaidoyer écrit, il expose les raisons qui l'ont porté à le commettre. Condamné à nouveau, il retourne au bagne¹.

D'autres récidivistes ramenés pour infraction sur les bancs des Assises disaient aux jurés : « On nous renvoyait du bagne marqués de manière à être repoussés partout où nous porterions nos pas ; plus sévères que l'ancienne loi qui cachait, au moins sous le vêtement, les stigmates dont elle marquait le condamné, un homme retrace visiblement nos signes de honte et nous oblige à les exposer à tous les yeux². »

La loi, si cruelle pour les récidivistes, ne l'est-elle pas assez, selon Moreau-Christophe ? Dans son *Code des prisons*, il parle d'une équité qui semble exiger que les condamnés en récidive soient soumis à un régime plus sévère³ et il ajoute :

La société a le droit de demander que l'autorité ne se laisse pas entraîner par les conseils d'une fausse philanthropie à des mesures contraires à ses intérêts. Or, cet intérêt ne conseille-t-il pas les précautions tendant à prévenir les crimes par la crainte d'une captivité plus rigoureuse et de privations plus grandes imposées aux hommes dont la dépravation résiste aux arrêts de la justice⁴ ?

A ce sujet se trouve encore un écrit de Vidocq que Hugo a certainement connu : *Quelques mots sur une question à l'ordre du jour*⁵ :

Dans certains endroits, dans presque tous même, c'est un événement que l'arrivée d'un forçat... L'officier public qui le reçoit n'a rien de plus pressé que d'en informer ses voisins. Bientôt, le

1. Maurice Alhoy, *op. cit.*, p. 444.

2. *Ibid.*, p. 397.

3. Moreau-Christophe : *Code des prisons*. Paris, 1845-1890, 43 vol. in-8 (t. I, année 1829, p. 401).

4. Après ces documents de première main, documents de l'époque, de fonctionnaires de la justice même, les appréciations suivantes d'une thèse de Droit de nos jours sont très frappantes : *Le cas de Jean Valjean* : « La police seule a connaissance des antécédents du libéré. Le secret lui est imposé et si bien gardé d'ordinaire qu'on a même été jusqu'à reprocher à la police sa très grande discrétion, en soutenant que, pour un mariage par exemple, il était de son devoir, sinon d'avertir la famille dans laquelle veut entrer un forçat libéré, tout au moins de ne pas lui refuser les renseignements demandés. » Charles Joffrin, *op. cit.*

5. Paris, chez l'auteur, 1844.

forçat devient l'objet de la curiosité publique, le sujet de toutes les conversations du pays; chacun se redit la nouvelle, chacun accourt sur son passage. C'est une véritable exposition qui dure depuis l'instant qu'il se met en route jusqu'au moment où il arrive à sa destination, que dis-je? Elle se perpétue au delà de ce terme car, dans ce lieu qu'il a choisi pour sa résidence, la curiosité n'est pas satisfaite, alors qu'on l'a vu arriver, et elle se continue jusqu'à ce qu'elle trouve son aliment dans d'autres événements.

Avec un tel luxe de précautions qui ne permettent pas au libéré de cacher un instant sa position dans un pays où le préjugé s'élève avec tant de force contre lui, que voulez-vous qu'il devienne? Comment voulez-vous qu'il trouve de l'ouvrage?

Placer un malheureux dans cette position, c'est le mettre au-dessus d'un précipice sur une planche à bascule, et lui dire : « Marche! ». Bientôt l'équilibre se rompra, la bascule jouera et l'homme roulera dans l'abîme¹.

Hugo a compris quel drame présente le sort d'un homme qui a payé sa dette envers la société et qui se croit quitte, mais qui à tout jamais reste un homme « marqué ». Jean Maurin, auquel le poète a pensé en créant Valjean, ne fut-il pas traqué aussi? Sorti du bagne en 1806, l'ancien galérien fut renvoyé partout. Il ne put trouver de travail. C'est l'évêque qui envoya finalement le désespéré à son frère, le général Miollis, qui le fit entrer dans l'armée d'Italie.

*
* *

« — Madame Magloire, dit l'Évêque, vous mettrez un couvert de plus.

— Madame Magloire, vous mettrez des draps blancs au lit de l'alcôve.

— Madame Magloire, mettez ce couvert le plus près du feu. »

Et, se tournant vers Jean Valjean, l'Évêque dit : « Le vent de nuit est dur dans les Alpes. Vous devez avoir froid, Monsieur? »

« Monsieur! » Le prêtre a dit « Monsieur »!... Le passé peut donc être oublié? Il n'est plus un forçat, un libéré, un

1. Vidocq, *op. cit.*, p. 154 (ch. iv : De la surveillance).

gueux ? Il est un Monsieur. On ne le méprise plus. On le reçoit avec bonté. On allume de beaux cierges pour lui, dans des flambeaux tout en argent. Il est un homme malheureux, mais un homme respectable. On lui donne à manger, on lui parle, on l'écoute... Il ne peut oublier la casaque rouge, le boulet au pied, la planche pour dormir, le travail, la chiourme, les coups de bâton, la double chaîne, le passeport jaune... Ses pensées travaillent fièvreusement. Ce curé, comment se fait-il qu'il n'ait pas peur de lui, qu'il le loge chez lui, près de lui?... « Qu'est-ce qui vous dit que je n'ai pas assassiné ? », s'écrie-t-il. — « Cela regarde le Bon Dieu, reprend l'Évêque. » L'homme ne comprend pas. Fatigué, il s'endort sur le champ.

Vers le milieu de la nuit, Valjean se réveille. Ses deux passés se heurtent dans les ténèbres. Fils d'un paysan, enfant d'une pauvre mais honnête famille de Brie, émondeur à Faverolles... sa sœur, les enfants, la faim, le vol avec effraction la nuit... l'arrestation, le jugement, les galères, ses évasions, encore les galères... le numéro 24.601, il semble rayé de la vie des vivants. Toulon, qu'as-tu fait d'un homme ?... Que cherche-t-il ici ? Gîte et mangeaille, l'aumône à l'ombre de l'église ?... Est-il un gueux ?... Le réel et l'abstrait se confondent ; c'est entre ces deux éléments que se jouera le drame de sa conscience. Quelle est l'image de la réalité pour Jean Valjean ? — Le bagne, le crime, la méchanceté des hommes. Quelle est la chimère qui vient l'ensorceler ? La bonté, la confiance, la pitié de l'évêque. Autant d'ennemis mystérieux pour cet homme harcelé. La misère dans laquelle Valjean a vécu a enseveli toutes ses idées. Il avait cherché au bagne l'énigme de sa destinée, destinée ordinaire d'un gueux. La société ne fait pas de différence entre le malheureux et le mauvais pauvre. Individus inutiles pour ses fins, elle les rejette tous les deux. Emportés par le courant de la misère, misère honnête ou misère vicieuse, ils vont à la dérive certaine. L'ordre établi ne pardonne pas à ceux qui sortent de son domaine. Être hors la loi c'est aussi être hors la charité.

Il avait fini par comprendre qu'il était « l'homme », le dangereux, le libéré au passeport jaune. Depuis son entrée

dans cette maison, un tas de choses, d'idées nouvelles le surprennent et le déroutent. Ce qui importe à cet homme torturé, c'est qu'il a besoin de rompre l'espèce d'hypnose dont il est le sujet. Il est un homme dangereux ! Les gens du village le lui ont assez dit ! Ici, on le suppose bon. Pourquoi ?... Ses idées vont et viennent en continuel conflit. Quelque chose d'inconnu veut passer en contrebande les frontières étroites de son être. Sont-ce les paroles de l'évêque ? Son passé est la seule chose qu'il puisse reconnaître. S'il est un homme dangereux, il doit voler. Que peut-il bien voler dans cette maison pauvre ?... Les flambeaux d'argent !... L'idée du vol le calme ; elle représente quelque chose de réel, de familier pour lui : le crime qu'il a coudoyé. L'ignorant n'est pas un imbécile, il comprend, mais en lui le tumulte monte. Une fois la porte du crime de nouveau franchie, tout rentrera pour lui dans l'ordre normal des choses connues : mépris, humiliation, punition. On ne le traitera plus de « Monsieur ». Il sera « l'homme ». Et Jean Valjean, comme un vilain gueux, vole son bienfaiteur. S'il n'attaque pas l'évêque, c'est parce que le sommeil confiant de l'homme d'Église l'épouvante. Il jette l'argenterie dans son sac, franchit le jardin, saute par-dessus le mur et s'enfuit. De gueux, il est devenu voleur. Quelle merveille psychologique, dans cet acte de folie, chez cet homme bon, mais marqué d'infamie ! Il vole un objet qui doit attirer l'attention sur lui, il vole quand il aurait suffi de demander, de prier, ou de s'en aller simplement. Il n'est pas dépourvu de tout, il a de l'argent en poche ! L'illogisme de l'action donne à ces pages un côté véridique et émouvant. L'insensé dans les existences au bord de l'abîme est essentiellement humain. Jean Valjean vole le seul être qui a été bon pour lui.

On connaît le geste chrétien, le geste généreux de l'homme de l'Église. Le lendemain matin, les gendarmes arrêtent Jean Valjean. Ramené chez l'évêque, M^{gr} Myriel affirme en souriant aux gendarmes avoir donné les chandeliers. Et à Valjean : « N'oubliez pas, n'oubliez jamais que vous m'avez promis d'employer cet argent à devenir honnête homme. » L'évêque rachète une âme en perdition par un

pieux mensonge. Jean Valjean reste interdit, mais dès cette minute, commence pour lui une nouvelle vie, une étrange ascension vers le bien : une station l'une après l'autre, un calvaire indéfini, il monte... Une conversion pareille n'est-elle qu'une belle idée littéraire ?

La conversion de Jean Valjean. — Rappelons encore ici l'histoire de Pierre Maurin. A son retour d'Italie, le général Miollis adresse à son frère l'évêque une lettre dans laquelle il qualifie Maurin de « brave ». Mais le souvenir de son passé n'avait pas quitté le pauvre diable, revenu avec son uniforme en lambeaux. Epris d'Appollonie, la nièce de la vieille servante de l'évêque, il la fuit ; le souvenir de ses années de bagne l'éloigne. Cet homme, malgré sa conduite remarquable, n'a pas cessé de se sentir « marqué ». Il se sauve et se fait tuer à Waterloo.

Dans sa critique sur *Les Misérables*, Norbert Billiard ¹ rappelle un souvenir de sa première année de stage d'avocat, un fait que Hugo a peut-être connu, et repris avec une très belle variante, dans l'histoire de M^{sr} Myriel ². A bout de ressources, un homme fabrique de la fausse monnaie par amour pour une femme et ses enfants. Il est arrêté, accusé par la femme, et condamné à huit ans de travaux forcés. L'avocat a oublié ce drame lorsqu'un ecclésiastique vient lui demander quelques pièces concernant ce K... et lui raconte qu'au sortir du bagne, retiré à l'étranger, le malheureux, pour expier son passé, travaille avec un courage surhumain au profit des enfants pauvres de sa petite ville. L'amour l'avait perdu ; la charité l'a sauvé.

Billiard fait aussi allusion à un ancien galérien habitant Guernesey, qui menait sur la terre d'exil une existence véritablement exemplaire. Dans les écrits de Hugo, nous n'avons pu découvrir trace de ce personnage, qui explique-

1. Norbert Billiard, *Le Monde judiciaire*, Revue mensuelle, 1864-1862 (1866), portraits et note d'audience, justice des petits abus. Paris, E. Dentu, 1862-1866, 5 vol. in-8, p. 287.

2. Hugo donne pour cause à la trahison de la femme une ruse du procureur qui, pour la faire parler, aurait inventé l'infidélité de son amant. Le procès révèle une vérité plus triste : la femme avait trahi pour se débarrasser de l'homme (Hugo, *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. I^{er}, ch. iv). Les dates de l'anecdote de Billiard et du récit de Victor Hugo concordent.

rait les émouvants et riches détails de la conversion de Jean Valjean.

Hugo, qui s'est souvenu quelquefois des *Mémoires* de Vidocq, a-t-il eu connaissance d'une conversion que rapporte le célèbre policier et qui n'est pas moins émouvante que celle de Jean Valjean? L'histoire d'un « grinche » qui a voulu redevenir « pantre », pour rester dans le jargon de Vidocq¹, est la suivante :

Un nommé Étienne Lardenois est condamné pour un vol avec effraction aux fers pour cinq ans. Après avoir subi la peine, il reçoit le passeport jaune. Excellent ouvrier, Étienne Lardenois n'eut pas grande difficulté à être embauché dans un atelier. Il y gagnait cinq francs par jour. Un ancien camarade le dénonce comme titulaire du passeport jaune ; son salaire est réduit, puis il est congédié. Après avoir longtemps cherché du travail, Lardenois finit par entrer dans une fabrique de blanc de céruse. Ce fut un autre bain. Des années passèrent. « La plus effrayante pâleur avait remplacé les belles couleurs de son visage ; il était maigre et il était plus courbé à trente ans que je ne le suis à quatre-vingt-quatre² », mais il était resté honnête.

Au libéré qui projette de se maintenir honnête, s'exclame Vidocq, il faut plus que de la vertu, il faut de l'héroïsme, et encore n'est-il pas sûr, s'il ne possède rien, que la société entière ne se retirera pas de lui : c'est un pestiféré, un lépreux, dont chacun s'isole. Est-ce la contagion que l'on craint ? Non, la contagion est partout, au bain comme sous les lambris dorés de la Chaussée-d'Antin ; c'est la miséricorde qu'on redoute, et l'on saisit avec empressement un prétexte plausible pour s'en affranchir.

Puisque le libéré est proscrit irrévocablement, s'il n'a pas le courage de périr il faut bien qu'il se réfugie quelque part ; il lui est interdit de rentrer dans votre société, vous le repoussez. Où ira-t-il ? Dans la sienne, et la sienne est ennemie de la vôtre. C'est donc vous qui grossissez le nombre des malfaiteurs ; car le principe de toute société est de s'entraider les uns les autres. Ses pairs lui tendront d'abord une main secourable ; mais, s'ils le nourrissent aujourd'hui, c'est à condition que demain il vous dépouillera.

1. Cf. *Les Vrais Mystères de Paris*, attribués à Vidocq, Paris, 1844, 7 vol. in-8.

2. Vidocq, *Mémoires* (1828) annotés par Eugène Villiod, Paris, Garnier, 1911, t. II, p. 278.

C'est vous qui l'avez réduit à cette extrémité. Ne vous plaignez pas ; mais, s'il vous reste du bon sens, plaignez-le¹.

La conversion du criminel fut aussi un thème cher à Eugène Sue. Les intentions généreuses du prince Rodolphe ont rempli d'admiration bien des cœurs naïfs. Le Chourineur des *Mystères de Paris*, est un forçat libéré ; il vient des galères. Le Chourineur est un être anormal. Être chourineur, c'est être assassin. Chouriner, c'est égorger. Le chourineur est un « fagor » affranchi, c'est-à-dire qu'il tue ; il ne vole pas. Le chourineur d'Eugène Sue n'est pas assassin par volonté, il est poussé par une sorte de besoin instinctif. L'ancien abatteur de chevaux se sent une vocation véritable pour tuer : « C'était comme une furie. Les oreilles me bourdonnaient, je voyais rouge et je chourinais jusqu'à ce que le couteau me fût tombé des mains. Tonnerre ! c'est une jouissance. J'aurais été millionnaire que j'aurais payé pour faire ce métier-là ! »

Le prince découvre aussi des bontés inconnues chez les malfaiteurs avec lesquels il lie connaissance dans sa descente dans les bas-fonds de Paris. Il suffit de lire quelques lignes des *Misérables* pour se rendre compte du génie qui sépare Jean Valjean du Chourineur.

Entre ces hommes déterminés au crime et des êtres qui, par la fatalité de la misère morale et matérielle, arrivent à se mêler avec eux et à disparaître dans le même gouffre, rôdeurs, pauvres hères, gueux, il y a une très grande différence. Seulement Hugo l'a bien fait remarquer, arrivés à un certain point du malheur, d'abaissement, ils se ressemblent. « Les va-nu-pieds marchent sur la loi, les meurtre-faim mangent la paix publique² ». Le gueux, si l'on fait abstraction du sens populaire et bourgeois que le mot a pris, c'est-à-dire le sens péjoratif, désigne un homme dans l'état trouble où la conscience n'est plus tout à fait réveillée, mais non plus tout à fait morte, un être entre la bête et l'homme.

Le Gueux dans Jean Valjean. — Jean Valjean est plus près du gueux que de l'honnête homme quand il part de

1. Vidocq, *loc. cit.*

2. Victor Hugo, *Reliquat de l'Homme qui rit*, édition Ollendorff, p. 554.

chez M^{sr} Myriel ; c'est un gueux qui facilement passerait du côté du crime. Malgré le geste miséricordieux de l'évêque, Jean Valjean n'est pas encore sauvé pour le bien.

Hugo n'a pas accompli le miracle de sa conversion tout de suite. Il le retarde pour le rendre plus vraisemblable et il intercale l'incident de Petit Gervais.

A trois lieues de Digne, Jean Valjean s'est abattu comme une bête blessée. Le pardon de l'évêque le remplit de colère : pourquoi le prélat veut-il lui faire quitter la route si large et si facile du mal ? Il ne comprend pas. Que lui veut cet homme ? Il se cabre. Sa mine est plus effrayante que ses haillons, quand une petite chanson le réveille de son cauchemar.

Un enfant marche tout droit, gaiement, vers cet homme à l'expression rude, hardie et violente ! Quel tableau de maître, cet homme en colère contre la vie et le petit Savoyard d'une dizaine d'années qui chante, le gueux méchant et l'enfant qui joue !

L'enfant « joue aux osselets avec quelques pièces de monnaie ». Une pièce de quarante sous s'échappe. Jean Valjean pose le pied dessus. L'enfant ne comprend pas. Il réclame sa pièce, ce trésor que le gros soulier ferré lui cache. Valjean demande son nom — « Petit Gervais ». L'enfant veut son argent ; il implore : « Ma pièce, monsieur ! » L'enfant aussi l'appelle « Monsieur », comme l'évêque. Il n'est pas un homme respectable, il est « l'homme », il est un gueux, il veut être un gueux. La colère monte dans Jean Valjean, d'autant plus grande que moins justifiée, cette colère de l'incompréhensible devant l'évident, du méchant devant l'innocent. L'enfant pleure, il crie. L'homme entend la petite voix qui s'étrangle : « Rendez-moi mes quarante sous, monsieur » — Valjean veut être mauvais. Il prend son bâton et, d'une voix terrible, il chasse l'enfant apeuré, il le chasse, comme un gueux qu'il est.

C'est par cette aventure, par cet élan vers le mal, cet oubli d'une minute, que la destinée nouvelle de Valjean sera plus tard compromise. Pour le moment, la crise a passé, une de ces crises où l'on tue un homme, où l'on chasse un enfant. De toutes ses forces il crie : « Petit Gervais ! Petit

Gervais! » Il se tait, il attend... rien ne répond. L'enfant est parti loin, rempli d'effroi. Jean Valjean pleure .. la première fois depuis dix-neuf ans!

Le Père Champmathieu.

Un rapport. — « Voilà ce que c'est, Monsieur le Maire! Il paraît qu'il y avait dans le pays, du côté d'Ailly-le-Haut-Clocher, une espèce de bonhomme qu'on appelait le père Champmathieu. C'était très misérable. On n'y faisait pas attention. Ces gens-là, on ne sait pas de quoi cela vit¹. » Voilà le rapport de l'inspecteur de police au maire de Montreuil-sur-mer, au sujet d'un gueux arrêté la veille.

Nous sommes en 1823, c'est-à-dire huit ans après le jour où Valjean avait réussi à ne plus être un « gueux ». La transformation du forçat Jean Valjean en M. Madeleine a été en même temps une transfiguration. Le gueux de la froide nuit d'octobre, qui frappait à la porte de M^{re} Myriel et qui volait le Petit Gervais, est devenu un honnête homme. Ses haillons ont fait place à des vêtements respectables, l'indigence à la richesse, le mépris à une considération générale. Jean Valjean, le bagnard, est devenu M. Madeleine, maire de Montreuil-sur-mer. C'est à cet homme ainsi transformé que Javert annonce l'arrestation d'un gueux à qui on attribue le vol autrefois commis sur Petit Gervais. La porte du passé ne s'était donc pas fermée? Ce qui n'est plus, peut donc revenir? Ainsi malgré tant d'efforts, Jean Valjean n'est point oublié. M. Madeleine n'est-il qu'une loque humaine, que la société achèvera de détruire? Qu'est-ce donc que cette destinée, qui le pousse de nouveau vers l'abîme?... Il était devenu honnête et bon. Qu'est-ce que ce gueux étranger? Pourquoi cet inconnu vient-il, sous son propre nom, lui barrer le chemin?... On l'a arrêté ce Champmathieu pour un vol de pommes à cidre, vol avec escalade. Il a été reconnu par un nommé Brevet, ancien du bagne de Toulon, pour Jean Valjean. Deux autres forçats, Coche-paille et Chenildieu, n'hésitent pas non plus à voir en

1. *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. VI, ch. II : Comment Jean peut devenir Champ.

Champmathieu l'ancien camarade : il a le même âge, la même taille et le même air. Et Javert, le perspicace Javert, croit, lui aussi, reconnaître dans le rôdeur Jean Valjean.

— « Et que dit cet homme ? », demande le Maire. — Il s'obstine à nier tout, jusqu'à son nom. Javert avoue que l'affaire est mauvaise pour le gueux ; il y a récidive. L'ananké sociale reprend son œuvre : « Enjamber un mur, casser une branche, chiper des pommes, pour un enfant c'est une polissonnerie ; pour un homme, c'est un délit ; pour un forçat, c'est un crime. Ce n'est pas la police correctionnelle, c'est la Cour d'assises. Escalade et vol, tout y est. » L'affaire du petit Savoyard s'ajoute aussi. Elle n'est pas oubliée. Ce ne sont plus quelques jours de prison pour le traqué ; ce sont les galères à perpétuité.

Arras et sa Cour d'assises. — Après une lutte terrible — le combat avec sa conscience est un chef-d'œuvre et compte parmi les plus beaux passages du roman — M. Madeleine part pour Arras¹. C'est la nuit, une de ces nuits sans pitié, qui embrument les terrains et, des arbres, font des fantômes. L'homme qui entre dans cette nuit est sans défense. Des spectres effrayants l'entourent. L'ombre est suivie de son troupeau d'images qui font peur. Il a froid, il n'a pas mangé depuis la veille. Et la nuit morale, ce gouffre terrible, devient de plus en plus profonde autour de lui.

Jean Valjean ne connaît pas Arras. Il va au hasard, comme un criminel. Ne l'est-il pas?... Il ose à peine poser la question à un passant : « Monsieur, où est le Palais de Justice ? » Circonstance étrange : il apprend que les tribunaux d'Arras tiennent provisoirement leur audience à la préfecture, qui avait été l'évêché de la ville avant la Révolution. L'évêque d'Arras avait fait bâtir une grande salle ; là se tiennent les assises de l'affaire Champmathieu.

M. Madeleine entre dans la salle des Pas-perdus. Il s'adresse à un des avocats : « Monsieur, dit-il, où en est-on ? »

1. Arras fut le lieu de naissance de Vidocq.

Il n'est pas trop tard ; le cas de Champmathieu va être jugé maintenant. Négligemment — ce cas n'offre pas grand intérêt pour lui, — l'avocat ajoute : « C'est une espèce de gueux, un récidiviste, un galérien, qui a volé, dit-il. Je ne sais plus trop son nom. En voilà un qui vous a une mine de bandit ! Rien que pour avoir cette figure-là, je l'enverrais aux galères¹. » En effet, ce qui, mieux que le flagrant délit, prouve le vol de Champmathieu, c'est sa qualité d'ancien forçat.

Quelle est cette mine qui condamne d'avance un être humain?... Hugo fait le portrait de Champmathieu indirectement, par sa manière d'être, par ce qu'il dit, par ce rire qui est idiot, sinistre. La voix est rauque, dure, enrouée, avec un timbre de naïveté irritée et sauvage. Son gosier est meurtri de sanglots. Tantôt droit, tantôt courbé, il semble se tordre pendant l'accusation. C'est comme une loque au vent. Il ne sait pas ce qu'il veut, il ne comprend pas ce qu'on lui dit. Une question se pose ici : l'erreur judiciaire est-elle possible ?

Une erreur judiciaire. — L'avocat Norbert Billiard avait publié, dans *La Revue Judiciaire*, un article attirant l'attention sur le fait. « Avant la révision du Code pénal, en 1832, dit-il, la marque au fer rouge visait tout forçat. Pour dessiller les yeux à l'accusation, il n'y avait donc qu'à découvrir l'épaule du pauvre Champmathieu². »

Mais l'avocat est dans l'erreur, comme le remarque judicieusement Charles Joffrin : « La marque, abolie par le Code de 1791, n'avait été rétablie qu'en 1810 et même, à cette époque, cette flétrissure, réservée pour les cas de travaux forcés à perpétuité, n'était subie par les condamnés à temps que dans certains cas spécifiés par la loi. La condamnation de Jean Valjean remonte à 1795. Il ne pouvait donc être marqué³. » Hugo est dans la vérité historique.

1. Hugo, *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. VII, ch. VII : Le voyageur arrivé prend ses précautions pour repartir.

2. Norbert Billiard, *op. cit.*, p. 387.

3. Charles Joffrin, *op. cit.*

La salle des assises est pleine. On est venu voir le « vieux cheval de retour ». « Il y a bien encore quelques places, dit l'huissier, derrière M. le Président, mais elles sont réservées pour des fonctionnaires ». Le merveilleux dramaturge qu'est Hugo ne fait pas entrer immédiatement M. Madeleine dans la salle des assises ; il prépare à Jean Valjean une entrée éclatante. Celui qui tout à l'heure sera reconnu Jean Valjean, ancien forçat, envoie une feuille à M. le Président : « M. Madeleine, maire de Montreuil-sur-mer ». L'huissier s'en va et revient avec une autre feuille : « Le Président de la Cour d'assises présente son respect à M. Madeleine ».

Et l'huissier prie Jean Valjean de le suivre, avec des saluts jusqu'à terre.

Que va faire l'ancien forçat réhabilité par le repentir et par la pratique de toutes les vertus, mais qui a quand même commis le crime reproché au faux Valjean ? Sa conscience parlera-t-elle ? Cette conscience que l'évêque avait achetée. L'homme conquis par la vertu restera-t-il le juste devant le danger imminent ?

Valjean se trouve dans la salle, en face de l'accusé, et de cet appareil de justice trop connu ! Il ne sent rien, tant le vertige qui l'a poussé jusqu'ici est fort. Il voit l'homme, le gueux, l'accusé. « Il avait je ne sais quoi de rude, de stupide et d'effarouché. » Quatre témoins reconnaissent, sans hésiter, en Champmathieu Jean Valjean. Tout est d'accord pour sauver M. Madeleine. C'est alors que Valjean révèle son secret : il se dénonce. C'est le coup de théâtre, depuis longtemps attendu !

La littérature en Cour d'assises. — Remontant aux sources et aux causes de la criminalité, l'avocat général d'Arras « tonne contre l'école romantique, alors à son aurore sous le nom d'école satanique, que lui avaient décerné les critiques de la *Quotidienne* et de l'*Ori flamme* ». Il attribue — ironie admirable de Hugo ! — à l'influence de cette littérature perverse le délit de Champmathieu ou, pour mieux dire, de Jean Valjean.

Les mauvaises influences de la littérature chaotique furent un thème courant dans les réquisitoires aux Assises. *La jeune*

France a trop précisé, dans certains aphorismes, le triomphe des instincts primitifs :

Dans le siècle où nous sommes, dit Gautier, il est indécent et de mauvais ton d'être vertueux ; il n'y a plus que les forçats qui le soient¹.

La corruption est au cœur de la littérature et, trop souvent, ce n'est pas au cœur seulement qu'elle se loge ; elle s'étale sur le front, elle s'affiche, elle tient boutique ouverte, dit Sainte-Beuve².

La muse dramatique n'est-elle pas devenue une Messaline ? demande *Le Constitutionnel*³. Avec une hardiesse cynique, le théâtre se complait à la transfiguration plébéienne des grands personnages, le roman aux effets pernicieux d'immoralité.

Le mal est fait, dit Léon Gozlan, à propos de Lacenaire. Lacenaire est un dieu pour Poissy, pour Rochefort, pour Brest et pour Bicêtre. Il a élevé la guillotine au niveau de sa gloire. Lacenaire est un saint, sa légende est dans la « Gazette des Tribunaux », ce martyrologe édifiant de tous les scélérats de la terre. Son nom, au moment où j'écris, se pique, se tatoue avec du sang sur les bras, sur les poitrines des hôtes de Poissy. On l'invoque tout bas, on s'encourage de son souvenir, on se raffermirait par son exemple. Vienne le jour où la Cour d'assises ouvrira ses portes à quelque nouveau criminel spirituel, il aura pour patron Lacenaire, il aura fait partie d'une affiliation appelée Lacenaire. Merci aux avocats ! Cet homme est immortel⁴.

Le célèbre procès de Tulle est à ce sujet une des sources les plus intéressantes. M. Soulié s'est élevé avec violence contre l'idée que la littérature corrompue puisse engendrer des actions criminelles, comme celle de M^{me} Lafarge : « C'était là une injustice et un ridicule, et autant vaudrait rendre la littérature du siècle de Louis XIV responsable des empoisonnements de la marquise de Brinvilliers, qu'établir un rapport même moral entre la littérature actuelle et les crimes commis de nos jours ». La criminelle fut au moral, disait-on, victime de la littérature empoisonnée. Et cette littérature en a si bien conscience qu'elle fait de M^{me} Lafarge son héroïne. Le journal *La Presse* déborde de descriptions

1. « Ce dernier trait vise le Claude Gueux de Hugo », dit M. E. Seillière, *La Religion romantique et ses conquêtes*, Paris, Champion, 1930, pp. 171-172.

2. Sainte-Beuve : *Chroniques parisiennes* (4 mars 1844), p. 192.

3. 31 décembre 1833.

4. L. Gozlan, article publié au mois de janvier 1836 dans *La Revue de Paris*.

flatteuses pour la criminelle. Des émules de MM. Balzac, Dumas, Sue, Soulié, de M^{me} Sand, font irruption dans la salle du tribunal. « Un plaidoyer en faveur de M^{me} Lafarge », révélé à propos des « Mémoires du Diable » de Frédéric Soulié par Alfred Nettement, en dit long sur l'atmosphère de l'époque :

Elle entrait dans le monde avec une imagination vive et mobile, un esprit ouvert à toutes les impressions. Elle est allée au théâtre : qu'a-t-elle trouvé ? le laid et l'atroce, réhabilités par M. Hugo ; elle a appris à cette école ce qu'on appelle la poésie du crime. Où est la vertu ? chez les courtisanes. Marion Delorme, toute flétrie par une vie de faciles plaisirs, Tishé la femme perdue, Hernani le bandit, Ruy Blas l'assassin, voilà les types proposés à son admiration. On a immolé devant elle toutes les majestés sociales, le prêtre, le roi, le juge. En effet, ne lui a-t-on pas fait voir l'histoire comme un mauvais livre, qui se dénoue toujours par un crime¹ ?

Retournons à la Cour des assises d'Arras où l'avocat général croit découvrir Jean Valjean dans Champmathieu. Qui était-ce que ce Jean Valjean ?... Et l'éloquence judiciaire pleine de métaphores pittoresques trouve une formule significative : « Un monstre vomit ! »

Le Réquisitoire. — L'avocat général continue son réquisitoire sur un ton de folliculaire, ce qui, remarque Hugo, permettra le lendemain aux journaux d'Arras d'augmenter considérablement leur tirage : « Vagabond, mendiant, sans moyens d'existence..., accoutumé, par sa vie passée, aux actions coupables et peu corrigé par son séjour au bagne, comme le prouve le crime commis sur Petit Gervais..., etc., etc... ». L'orateur s'élève à des considérations plus hautes : protection de la société, etc... « C'est un pareil homme, dit-il, trouvé sur la voie publique, en flagrant délit de vol, à quelques pas d'un mur escaladé, tenant encore à la main l'objet volé, qui nie le flagrant délit, le vol, l'escalade, nie tout, nie jusqu'à son nom, nie jusqu'à son identité. Un homme pareil mérite les travaux forcés à perpétuité ».

— « Avez-vous quelque chose à ajouter à votre défense ? » demande le Président de la session d'assises d'Arras à l'ac-

1. A. Nettement, *op. cit.*, t. I, p. 351.

cusé. Le père Champmathieu ne semble pas entendre. Le Président répète la question. L'homme a l'air de se réveiller, tressaille et se met à parler :

J'ai à dire ça. Que j'ai été charron à Paris, même que c'était chez M. Baloup. C'est un état dur. Dans la chose de charron, on travaille toujours en plein air, dans des cours, sous des hangars chez les bons maîtres, jamais dans des ateliers fermés, parce qu'il faut des espaces, voyez-vous. L'hiver, on a si froid qu'on se bat les bras pour se réchauffer; mais les maîtres ne veulent pas, ils disent que cela perd du temps. Manier du fer quand il y a de la glace entre les pavés, c'est rude. Ça vous use vite un homme. On est vieux tout jeune dans cet état-là. A quarante ans, un homme est fini. Moi, j'en avais cinquante-trois, j'avais bien du mal. Et puis, c'est si méchant les ouvriers! Quand un bonhomme n'est plus jeune, on vous l'appelle pour tout vieux serin, vieille bête! Je ne gagnais plus que trente sous par jour, on me payait le moins cher qu'on pouvait, les maîtres profitaient de mon âge. Avec ça, j'avais ma fille qui était blanchisseuse à la rivière. Elle gagnait un peu de son côté. A nous deux, cela allait. Elle avait de la peine aussi. Toute la journée dans un baquet jusqu'à mi-corps, à la pluie, à la neige, avec le vent qui vous coupe la figure; quand il gèle, c'est tout de même, il faut laver; il y a des personnes qui n'ont pas beaucoup de linge et qui attendent après; si on ne lavait pas, on perdrait des pratiques. Les planches sont mal jointes et il vous tombe des gouttes d'eau partout... Elle a aussi travaillé au lavoir des Enfants-rouges, où l'eau arrive par des robinets. On n'est pas dans le baquet. On lave devant soi, au robinet, et on rince derrière soi, dans le bassin. Comme c'est fermé, on a moins froid au corps. Mais il y a une buée d'eau chaude qui est terrible et qui vous perd les yeux. Elle revenait à sept heures du soir et se couchait bien vite; elle était si fatiguée! Son mari la battait. Elle est morte. Nous n'avons pas été bien heureux. C'était une brave fille qui n'allait pas au bal, qui était bien tranquille. Je me rappelle un mardi-gras où elle était couchée à huit heures. Voilà. Je dis vrai. Vous n'avez qu'à demander. Ah, bien oui, demander! Que je suis bête! Paris, c'est un gouffre. Qui est-ce qui connaît le père Champmathieu? Pourtant je vous dis M. Baloup. Voyez chez M. Baloup. Après ça, je ne sais pas ce qu'on me veut¹.

Jean Valjean écoute avec stupeur. L'invraisemblance qu'on a reprochée à ce chapitre n'existe nullement dans la description des sentiments de Valjean, qui est de toute beauté; peut-être se trouve-t-elle dans l'attitude de la Justice

1. *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. VII, ch. x : Le système de dénégations.

aveugle, acharnée à perdre celui qu'elle croit être Jean Valjean. Cette Cour d'assises est une véritable hantise.

Un procès à Troyes. — Hugo s'est-il rappelé Claude Gueux et la séance au palais de justice à Troyes¹?... Les faits, les a-t-il transposés de sa main de maître sur un plan supérieur. « Il y a deux Claude Gueux, dit Henri de la Pommeraye; il y a le Claude Gueux de la fiction, celui que Victor Hugo a immortalisé dans la nouvelle qui porte ce nom et qui restera tel que le poète a voulu qu'il fût... Il y en a un autre pourtant, celui que la collection des journaux judiciaires nous révèle et qui a réellement existé » et cet autre est aussi horrible. Cet autre est devant les juges de Troyes, le 15 mars 1832. « Il est certain que, dès l'ouverture des débats, plusieurs d'entre eux (les jurés) avaient remarqué que l'accusé s'appelait Gueux, ce qui leur avait fait une impression profonde », rapporte la *Gazette des Tribunaux*. Les jurés du procès d'Arras ne pouvaient guère être frappés du nom de Champmathieu, qui fut celui du chef des argousins de Toulon², mais celui-ci n'avait aucun rapport avec le pauvre « gueux » de la Cour d'assises d'Arras.

Témoins. — Le rôle des témoins, dans le procès de *Claude Gueux* de Victor Hugo, est assez effacé, contrairement à la réalité. Il paraît, d'après le rapport de la *Gazette des Tribunaux*, que Gueux interrompit à diverses reprises ses anciens compagnons avec la plus grande violence, pour s'écrier : « Des témoins? des témoins? Dans cette maison de Clairvaux, est-ce qu'on ne trouve pas tout ce qu'on veut »?

Les témoins, dans le procès d'Arras, sont aussi accablants pour l'accusé. Leurs récits sont également funestes à l'homme devant les juges. Qui sont les trois hommes, dont les témoignages sont si graves pour l'accusé?

Voici le premier : l'ancien forçat Brevet.

Il portait la veste noire et grise des maisons centrales. Brevet était un personnage d'une soixantaine d'années, qui avait une

1. Bregeault, *Le véritable Claude Gueux*, Revue de Paris, 15 juillet 1901, p. 415.

2. *Mémoires de Vidocq*, p. 254.

espèce de figure d'homme d'affaires et l'air d'un coquin. Cela va quelquefois ensemble. Il était devenu, dans la prison, où de nouveaux méfaits l'avaient ramené, quelque chose comme guichetier. C'était un homme dont les chefs disaient : « Il cherche à se rendre utile. » Les aumôniers portaient bon témoignage de ses habitudes religieuses. Il ne faut pas oublier que ceci se passait sous la Restauration¹.

Puis, on introduisit Chenildieu :

Forçat à vie, comme l'indiquaient sa casaque rouge et son bonnet vert. Il subissait sa peine au bagne de Toulon, d'où on l'avait extrait pour cette affaire. C'était un petit homme d'environ cinquante ans, vif, ridé, chétif, jaune, effronté, fiévreux, qui avait dans tous ses membres et dans toute sa personne une sorte de faiblesse malade et, dans le regard, une force immense. Ses compagnons du bagne l'avaient surnommé Je-nie-Dieu,

Enfin, l'huissier amena Cochepaille :

Cet autre condamné à perpétuité, venu du bagne et vêtu de rouge comme Chenildieu, était un paysan de Lourdes et un demiours des Pyrénées. Il avait gardé des troupeaux dans la montagne et, de pâtre, il avait glissé brigand. Cochepaille n'était pas moins sauvage et paraissait plus stupide encore que l'accusé. C'était un de ces malheureux hommes que la nature a ébauchés en bêtes fauves et que la société termine en galériens².

Le Friauche, Claude Gueux, Jean Valjean. — Une parenthèse ici est utile :

Champmathieu n'offre que peu de points de rencontre avec Claude Gueux, mais Claude Gueux a des ressemblances avec Jean Valjean. Comme toujours, Hugo a opéré de façon à continuer les personnages qui l'ont hanté ; des traits de Claude Gueux reviennent, comme ceux du Friauche, dans Jean Valjean. Tous ces personnages sont engagés dans une sorte de cycle continu.

Il est certain que la force physique de Claude Gueux était prodigieuse, comme celle de Jean Valjean. *La Gazette* nous raconte qu'après sa condamnation, enfermé dans la maison de justice de Troyes, il avait commencé par briser successi-

1. *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. VII, ch. x : Le système de dénégations.

2. *Ibid.*

vement deux paires de menottes et le journal ajoute : « Avant-hier, dans un accès de fureur, il a brisé la troisième paire faite exprès pour lui et d'une épaisseur extraordinaire. » Jean Valjean brise aussi ses fers avec la facilité d'un géant.

Lorsque Hugo décrit le singulier ascendant que Claude Gueux avait su prendre sur les prisonniers de Clairvaux, il n'est pas loin de Valjean. « C'était une sorte de pape captif, avec ses cardinaux », dit Hugo de Claude Gueux. *La Gazette*, au sujet du véritable Claude Gueux, mentionne « l'empire extraordinaire, l'espèce de fascination que cet homme exerçait sur ses compagnons de misère ». Valjean qui, partout, ressort de son milieu et s'impose, exerce une sorte de fascination sur son entourage.

Un autre point, le plus intéressant, est celui-ci : le vrai Claude Gueux, s'il faut en croire le greffier de Troyes, fut un type vraiment rare d'amour filial. « Ce fonctionnaire romantique, relate M. Julien Bregeault dans l'article cité, le dépeint à son illustre correspondant au cours de la lettre déjà citée :

Je pense, Monsieur, qu'il est important que vous sachiez que le père Gueux, très âgé, a été condamné à une peine qu'il subissait dans la Maison centrale de Clairvaux et que son fils, pour lui porter secours, a commis avec intention une action dont le résultat l'a conduit dans la prison de son père. Quand il faisait du soleil, Gueux prenait entre ses bras son vieux père et le conduisait, avec le plus grand soin, sous la chaleur du jour¹.

Valjean n'a-t-il pas éprouvé, lui aussi, une grande tendresse ? Avec quelle passion l'ancien forçat attache Cosette à sa destinée ! De combien d'aventures il la sauve et la protège ! Rappelons l'horrible sortie dans une bière du couvent de Picpus pour y entrer de nouveau. Ne sauve-t-il pas aussi Marius, en risquant sa vie dans les égoûts ? Il disparaît, ensuite, sacrifice suprême, de la vie heureuse de Marius et Cosette.

Retournons à Arras. Jean Valjean lutte avec sa conscience.

1. Julien Bregeault, *op. cit.*, p. 415.

Puis, au moment où le débat semble clos, il se lève, enfin résolu et, debout au milieu de la salle, il s'écrie : « Brevet ! Chenildieu ! Cochepaille ! Regardez de ce côté-ci ! »

Conscience et devoir. — On oublie le Jean Valjean gueux, celui qui volait l'évêque et Petit Gervais, celui qui, dans une sorte de cabotinage inconscient, met le crêpe le jour de la mort de l'évêque, qui comble de bienfaits son entourage devant tout le monde et qui s'habille de telle sorte qu'il excite les soupçons de la police. On oublie le « gueux » qu'il était. On ne voit que le combattant pour un rêve, celui de la justice. Cet être traqué poursuit un idéal, sur lequel Hugo revient sans trêve :

Oh ! misérables, comprenez la divinité de la misère. Misérable signifie vénérable. Dans l'Orient, les insensés sont sacrés ; ils ont le ciel en eux ; l'idiot sourd-muet est un noyé de l'inspiration. Le souffle d'en-haut l'a englouti. Le foudroyé est sanctifié. Souffrir, c'est mériter. Tertullien appelle les prisonniers et les esclaves, les préférés, *prælati*. Là où il y a un misérable, la survenue auguste d'un Dieu est toujours possible. Les transfigurations sont voisines des ensevelissements. Dans toute infortune il y a le calvaire¹.

On pourrait croire ici à une froide dissertation, remplie d'antithèses à doses extravagantes, d'autant plus pénibles qu'il s'agit d'êtres malheureux. De grands mots à la file, l'un suivant l'autre : divinité — misère, insensés — sacrés, transfigurations — ensevelissements, infortune — calvaire. Pourtant, à travers les objections des susceptibles comme Viennet, qui méprisait Lamartine autant que Hugo, comme Nepomucène Lemercier, l'ennemi le plus violent, comme les pamphlétaires Chétalet², L. Castel³, Ch. Farcy⁴, L.-V. Raoul⁵,

1. Reliquat des *Misérables*, III^e partie, p. 551.

2. *Les Occidentales ou lettres critiques sur les Orientales*. Hauteceurmartinet, Paris, 1829.

3. *Nebulos ou les Don Quichottes romantiques, poème héroï-comique en quatre chants, avec des Notes historiques et littéraires*. Paris, A.-J. Denain, 1830.

4. *Lettre à M. Victor Hugo suivie d'un projet de charte romantique*. Paris, chez Landois et Bigot, libr., 1830.

5. *L'anti-Hugo*. Bruxelles, Kiessling et C^{ie}, 1846, in-8.

Joseph Aloin¹, F. Courtaut², Tapon Fougas³, Eugène de Mirecourt⁴, Perrot de Chezelles⁵, Victor Goyo⁶, J.-P. Bic⁷, on ressent la sincérité de la préoccupation de Hugo. Dans cette folie naïve de faire des misérables des saints, il y a une méthode de cœur. Et il y a quelque chose que Hugo présente si bien dans le caractère de Jean Valjean, ce qu'Ibsen appelait si justement les « illusions vitales ».

Ici finit l'histoire du gueux Jean Valjean. Il ne sera plus jamais gueux, parce qu'il a découvert sa conscience, et avec sa conscience son âme. M. Madeleine a remplacé Jean Valjean, et l'ascension morale est faite qu'avait voulue cet être de toute bonté, l'évêque. Si M. Madeleine, au tribunal d'Arras, s'accuse d'être le gueux Jean Valjean, c'est plus qu'un acte de justice, c'est un acte symbolique. Enlever une fausse respectabilité, la remplacer par la vraie, quitter les apparences, la richesse, la gloire et aller vivre dans l'indigence est une pensée religieuse de tous les temps. Être un bourgeois riche, maire d'une ville, et se substituer à un pauvre gueux pour remplir son devoir, peut sembler un thème romantique. Pourtant Jean Valjean a fait le tour de sa conscience et il est parvenu à écarter beaucoup des sombres devoirs qui poussent les hommes vers le malheur ou vers la mort. Seul subsiste ce besoin de charité et de justice qui prouve une âme éveillée à la connaissance d'un amour plus haut. Elle est belle, l'idée de la justice, inexistante chez le Friache, devenue maîtresse chez Jean Valjean ; il accomplit sciemment sa destinée, celle que l'évêque lui a tracée, d'une morale hardie, plus haute que celle que les conventions des hommes ont ordonnée. Le sacrifice de Jean Valjean n'est

1. *Moins de douze mille vers*. Bruxelles, Bruyant, Christophe et C^{ie}, Paris, E. Dentu, 1856.

2. « *Les pauvres gens* » traduits de baragouin en français. Paris, 1862 et *Études sur les « Misérables »*, Paris, Dentu, 1862, in-8.

3. *Les anti-misérables, petite galerie des misérables*, poème héroï-comique. Bruxelles, 1862.

4. *Les vrais Misérables*. Paris, Humbert, 1862.

5. *Examen du livre des Misérables de Victor Hugo*. Paris, Lainé et Havard, 1863.

6. *Les Travailleurs dans la mer*. Paris et Bruxelles, 1866.

7. *Maison Victor Hugo et C^{ie}, 1842 et 1871*, Poésies satiriques. Paris, E. Lachaud, 1871.

pas un moyen de s'ennoblir, il est la preuve même de son ennoblissement. « Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu¹. »

Patron-Minette.

« Les voleurs méprisent les vagabonds qui ne savent pas gagner leur vie et, du nom de leurs logis habituels, ils les appellent Four-à-plâtre². »

Pourquoi Hugo a-t-il peint tout cet enfer de la société moderne, ce labyrinthe de vices et de crimes?... Cette question, tant de fois posée, trouve une réponse très explicite dans une des préfaces des *Misérables* : « Montrer l'ascension d'une âme et, à cette occasion, peindre, dans leur réalité tragique, les bas-fonds d'où elle sort, afin que les sociétés humaines se rendent compte de l'enfer qu'elles ont à leur base et qu'elles songent enfin à faire lever une aube dans ces ténèbres; avertir, si non conseiller, tel est le but de ce livre³. »

Les érudits ont souvent étudié le chapitre de l'évêque et celui de « la chute ». On a beaucoup moins examiné la tribu libre des quémands et bélîtres modernes, représentée par la bande de Patron-Minette. Pourtant, elle mérite qu'on s'y intéresse.

Historique de Patron-Minette. — Le livre *Patron-Minette*⁴, dans le roman, comprenait à l'origine huit divisions. C'était une étude approfondie sur les bas-fonds. Victor Hugo n'en a détaché, pour *Les Misérables*, que les deux premières parties, qu'il a intercalées dans son roman en 1862⁵. Une note

1. Hugo, préface de la première édition des *Châtiments* (Jersey, 1853).

2. Extrait du manuscrit des *Misérables*, écrit au dos d'un prospectus du Théâtre Royal (anglais). Cette remarque se retrouve parmi les passages sur la Force (feuille 406). (B. N. Fonds Victor Hugo, vol. 26 bis.)

3. *Ibid.*, feuille de papier mastic, irrégulièrement coupée en huit et sur le côté droit (feuille 210).

4. *Les Misérables*, 3^e partie, liv. VII.

5. « Livre intercalé en 1862 et dont il a été question au bas du liv. VI. A part le numérotage de la B. N., chaque double feuillet est numéroté au

assigne au reste du livre, c'est-à-dire aux chapitres III à VIII, une autre destination : « Provisoirement, je réserve ce livre pour mon travail sur l'âme », livre qui ne fut jamais écrit.

Le reliquat, où se trouvent les chapitres III à VIII, est une sorte de plaidoyer en marge du roman, un recueil de considérations philosophiques sur « le mal social souterrain », produit par deux indigences : « Celle qui ne mange pas ou la misère, celle qui ne pense pas ou l'ignorance. » Dans un curieux passage, Hugo explique que le mal étant dans l'ombre se trouve derrière la matière, et que la loi du progrès consiste à imposer de plus en plus à la matière sa condition de servante¹. Si l'on ne peut faire disparaître la souffrance, on doit tout au moins tenter de diminuer le nombre des malheureux. Et, pour cela, l'ignorance, la véritable, la principale cause de la misère, ne doit plus exister. Elle doit être chassée à tout jamais par l'instruction, par un enseignement gratuit et obligatoire. Le Reliquat de *Patron-Minette* relate aussi les métiers « qui éclatent sous les verrous » et les mœurs des prisons².

Hugo aborde le vaste domaine des bas-fonds de Paris dans un chapitre général³ sur les sociétés humaines, qui ont toutes « ce qu'on appelle au théâtre un troisième dessous ».

Le monde des coquins. — Le « troisième dessous », tel que le décrit Victor Hugo, n'est autre que le monde interlope

crayon de 1 à 9, soit 18 pages; il ne comprend que deux divisions, à la révision; Victor Hugo a fait 4 chapitres, de ces deux divisions et a réservé le reste du livre, qui n'est pas relié avec le manuscrit. Nous donnons au reliquat cette fin contenant 5 chapitres et chiffrés de 40 à 42, soit 64 pages (Notes sur le manuscrit des *Misérables* en appendice à la III^e partie de l'Édition Ollendorff, p. 590). »

Une note de V. Hugo, en 1860, est relative aux bandits :

« Il faudra relire avec soin la scène du bouge et en ôter Boulatruelle. Le remplacer par un vieux ivrogne, voleur quelconque. S'il ne l'est pas, expliquer comment il se fait qu'il est libre, à la fin dans le bois de Montfermeil ». (Boulatruelle a été maintenu à la scène du bouge, liv. VIII, Le mauvais pauvre). « Tout ce livre, sauf le dernier chapitre, est de 1847. Le dialogue entre Javert et Marius, relatif à Patron-Minette, a été ajouté en 1861, après l'intercalation du livre *Patron-Minette* ». (Note de l'édition Ollendorff).

1. Note de l'Édition Ollendorff en appendice des *Misérables*, p. 537.

2. *Ibid.*, Le prisonnier et les femmes, p. 540.

3. *Les Misérables*, III^e partie, liv. VIII, ch. 1 : Les Mines et les mineurs.

des coquins dont parle Moreau-Christophe¹. Ce monde se recrute de toutes sortes de gens, qui vivent dégagés du joug légal et se trouvent poussés au crime soit par le vice, soit par la misère.

Ils forment une sorte de sous-monde, dit Moreau-Christophe, monde anormal, monde déraillé, composé du sédiment, du résidu, des égouttures des diverses classes sociales du monde normal placé au-dessus de lui, lequel y verse le trop-plein de ses immondices².

Le peuple de ribauds et de tirelaines a persisté d'âge en âge et a constitué ses professions lucratives. Les rifodés³, les narquois⁴, les marcandiers⁵, les miochés⁶, tous les habitants du royaume de l'argot, chassés de la capitale par les multiples ordonnances, sont rapidement revenus. Les sociétés dangereuses existent toujours. Le bas-fond moderne est le digne héritier de la cour des miracles. Des gens de l'époque parlent même d'un descendant en droite ligne de Clopin Trouillefou :

J'ai connu et je connais encore un vieux garde forestier, le père B..., des environs de Paris, qui, avant d'être cela, avait été autre chose. Il avait tenu à Passy une maison garnie dans laquelle logeaient tout spécialement des mendiants, des vagabonds, des faux aveugles et des faux paralytiques, qui se débarrassaient le soir très joyeusement de leurs hypocrisies de la journée⁷.

Tout un peuple gueusard bivouaque sur les berges et sous les ponts de la Seine. C'est là que rôde Lacenaire⁸.

L'association actuelle des coquins forme, comme autrefois, une sorte de confrérie, de famille, dont les membres sont

1. Moreau-Christophe était inspecteur général des prisons de la Seine en 1830 et, en 1837, inspecteur des prisons de France.

2. Moreau-Christophe, *op. cit.*, t. I, p. 28.

3. Classe de gueux qui prétendaient être ruinés par le feu.

4. Soldats mendiants, classe de gueux soudards.

5. Gueux qui prétendaient être de bons marchands ruinés par les guerres et le feu.

6. Garçons, apprentis-voleurs.

7. Alphonse Delvaux. *Les Dessous de Paris*. Paris, Poulet-Malassis, 1860, p. 298.

8. Assassin célèbre, dont Hugo parle à plusieurs reprises.

unis par les indivisibles liens de la solidarité du crime. L'action des bandits s'étend de Paris jusqu'aux provinces les plus éloignées et gagne même les pays étrangers les plus lointains.

Les grades sont aussi nombreux que sous le régime du grand Coësre ; seules les dénominations ont changé. Au premier rang figurent les « escarpes¹ » et les « surineurs² », dont on fait improprement « chourineurs », deux variétés d'assassins. Viennent ensuite les « grinches » et « grinchisseurs », autrement dit les voleurs et leurs innombrables variétés, les « bonjouriers³ », les « carroubleurs refilés⁴ », les « carroubleurs à la flanc⁵ », les « charrieurs-cambrousiers⁶ », les « charrieurs de villes⁷ », les « chanteurs⁸ », les « fagots⁹ », les « faiseurs¹⁰ », les « fourlineurs¹¹ », les « venterniens¹² », les « seigneurs à musique¹³ », etc... avec leurs multiples ruses de métier, dont Victor Hugo a dit si justement que « l'or et l'argent ont pour eux une odeur, devinant les bourses dans les poches, flairant les montres dans les goussets et, au passage d'un provincial ou d'un étranger, ayant des tressaillements d'araignée ». Les plus méprisés dans ces bandes sont les vagabonds, mendiants et gueux. Ils ne savent pas gagner leur vie, disent les professionnels du crime. Tout en marchant ensemble avec une parfaite fraternité, chacun garde son rang et son caractère. « Je connais ces êtres-là, dit Moreau-Christophe, ces espèces-là,

1. Escarpe vient d'écharper, qui signifie déchirer, mettre en pièces. Escarper quelqu'un c'est le tuer avec une arme quelconque pour le dépouiller, le voler et s'assurer par le sang de son silence.

2. Façon différente d'escarper, vient de surin, terme populaire servant à désigner un couteau.

3. Vol à l'américaine.

4. Voleur à fausse clef.

5. Voleur à l'éventaire.

6. Voleur à l'aide de moyens chimériques

7. Voleur par la chimie.

8. Voleur spéculant sur l'humanité.

9. Galérien.

10. Commerçant.

11. Homme qui vole dans les poches.

12. Voleur qui escalade les fenêtres.

13. Assassin nocturne.

comme Tartuffe, Harpagon, Turcaret, Mercadet, Robert Macaire, Bertrand, Figaro, Giboyer, le marquis de Carabas ou la marquise de Pretintailles¹. »

Ces diverses sortes de coquins se confondent sous la dénomination commune de « pègres » ou de « pégriots ». On appelle « haute pègre » ou « pègre de la haute », l'aristocratie des assassins et voleurs, et « basse pègre » ou « pégriot », le prolétariat de l'association. « Pègre » vient de « pigritia », mot fatal qui recèle en lui, comme la boîte de pandore, tous les vices et tous les crimes. La « haute pègre » a ses grands hommes, ses héros. Comme toute société constituée, la pègre fonctionne à l'aide de voies et moyens organisés, propres à sa nature et à son mode spécial d'action. Elle a ses loges et ses rites, ses profits et ses pertes, son actif et son passif, en un mot, son « budget ». Dans ce milieu, Hugo a placé Patron-Minette.

Patron-Minette. — Qu'est-ce que Patron-Minette ?

« C'est le nom qu'on donnait dans Paris, entre 1830 et 1835, dit Hugo, à l'association de quatre hommes dans « la circulation souterraine ».

Que signifie « Patron-Minette² » ? « Patron-Minette » veut dire « de très bon matin », par opposition à « entre chien et loup » qui signifie le soir. Cette appellation « Patron-Minette », selon Hugo, vient probablement de l'heure à laquelle la besogne criminelle finit, l'aube étant l'instant de l'évanouissement des fantômes et le moment où les bandits se séparent. C'est, en effet, l'explication populaire.

Y avait-il à Paris, entre 1830 et 1835, des bandes qui formaient une espèce de troupe préparée à tous méfaits et attentats?... une sorte d'entreprise générale du crime?...

1. Moreau Christophe, *op. cit.*, t. I, p. 32.

2. Littré donne, dans son *dictionnaire de la langue française*, l'explication suivante :

« Patron-Minet, patron-maquet ». A ce que nous savons déjà Littré ajoute : « On trouve aussi... Poitron-Jacquet (sec. 271), enfin quelques personnes disent : dès le paire au minet ou au jaquet. — Hist. xvi^e siècle : Il s'est levé dès le poitron-minet (Oudin : *Curios. franç.*) ». Une question sur l'origine du mot Patron-Minette fut à plusieurs reprises insérée dans *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*. On trouve des réponses d'un intérêt purement philologique, dans les volumes qui suivent : Vol. II, p. 449, 499, 564. — Vol. XII, p. 740. — Vol. XIII, p. 24, 53, 113. — Vol. LIV, p. 9, 202, 426, 540.

Patron-Minette est-il une invention de Hugo ou est-ce l'évocation d'une bande existante? Pour nous, il s'agit de savoir d'où Hugo est parti, devant quelles visions, fournies par la vie ou trouvées dans des livres, son imagination s'est mise à travailler, et comment il a façonné, amalgamé, transfiguré les faits qui lui ont servi de matière.

Ni *La Gazette des Tribunaux*, ni *Les Débats*, ni *La Presse* ne mentionnent une bande du nom de Patron-Minette pour les années 1830 à 1835, indiquées par Hugo. Les *Mémoires* de M. Gisquet¹, préfet de police de 1831 à 1836, se taisent aussi à cet égard. Moreau-Christophe² ne parle de Patron-Minette qu'en citant Hugo. Il le fait de telle sorte que les personnages hugoliens et les siens propres s'entremêlent et se présentent d'une façon si obscure qu'on a peine à discerner ce qui est expérience personnelle ou copie littéraire.

Les *Mémoires* de Vidocq, plus ou moins fantaisistes aussi, mais intéressants pour nous parce que Hugo s'en est quelquefois inspiré, ne relatent pas non plus l'existence d'une bande de ce nom. Canler, chef de service de la Sûreté de 1820 à 1853, ne donne, dans ses *Mémoires* (parus seulement en 1862) aucun renseignement sur Patron-Minette. Delvau, l'auteur d'études particulières des dessous de Paris, indique, dans son *Dictionnaire de la langue verte*³, sous le mot Patron-Minette : « Association de malfaiteurs célèbres il y a une trentaine d'années à Paris, comme la Camorra à Naples. » Delesalle⁴ est du même avis, mais prend comme référence Delvau.

Pourtant, des bandes comme celle que décrit Hugo existent; une impasse ténébreuse, un lieu borgne comme logis mais, ainsi que dans le vieux temps, une intelligence qui dirige toutes les manœuvres. Leur « tapis franc », c'est-à-dire le lieu de rencontre, est situé, selon Canler⁵, dans l'estaminet des Quatre-Billards, rue de Bondy, établissement des plus mal famés et dont le patron était à l'époque

1. Gisquet, *Mémoires*, Paris, Marchand, 1840, 4 vol. in-8.

2. Moreau-Christophe, *op. cit.*

3. Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*. Paris, 1889, in-16.

4. G. Delesalle, *Dictionnaire argot-français*. Paris, 1896, in-8°.

5. Canler, *Mémoires*. Paris, Hetzel, 1862.

un forçat libéré. La boutique d'un liquoriste, à l'entrée du Faubourg du Temple, est tenue également par un ancien repris de justice. Enfin, dans une foule de garnis de bas-étage, dits « garnis à voleurs », les hôtes sont presque tous les complices de la pègre, par intérêt, par nature ou par insouciance. Vidocq parle aussi de la barrière de la Courtille, du Combat et de Ménilmontant comme d'endroits où se rassemblaient de préférence ces bandes gueusardes.

C'était là leur quartier général, dit-il, ils y étaient constamment en force et malheur à l'agent qui serait venu les y trouver, n'importe pour quel motif : ils l'auraient infailliblement assommé. Les gendarmes n'osaient même plus s'y montrer, tant cette réunion de mauvais sujets était imposante¹.

Rien n'était donc changé depuis La Reynie et d'Argenson ! Une vingtaine de garnis de ce genre, véritables cavernes d'infamie, lançaient chaque jour sur Paris une troupe de larrons, altérés de meurtres et de rapines. Sûr de la protection de son logeur, un voleur pouvait aisément combiner, mûrir et arrêter son plan ; personne ne le dérangeait. Si la police s'informait d'un coquin dans une de ces maisons, le locataire était prévenu le soir même, quand il rentrait. Il changeait alors aussitôt de garni ou se faisait simplement inscrire sous un nouveau nom. Rarement, un individu opérait seul. Le très vieil usage des virtuoses en guenilles d'aller par bandes était suivi par la canaille moderne.

De la révolution de 1789 sortirent les grandes bandes qui pillèrent et ensanglantèrent Paris. Depuis le mouvement révolutionnaire de 1830, la police, mieux faite, porta un coup à ces associations, sans toutefois les éteindre. Après la loi de 1832, qui perfectionna le mode de surveillance du Code de 1810, Paris hébergea encore 4 à 5.000 libérés, condamnés sous l'ancienne loi, dont la surveillance était presque illusoire à cause du cautionnement qu'ils pouvaient verser. Pendant les seize années qui s'écoulèrent de 1836 à 1852, quarante-cinq bandes — dont la moins nombreuse comptait dix membres — se succédèrent devant la Cour. Le chiffre total des inculpés fut de 1.116.

1. Vidocq : *Mémoires* (annotés par Eug. Villiod), Paris, Garnier, 1911, t. I, p. 187.

Les procès de ces bandes furent, en quelque sorte, des mines littéraires. Entre 1830 et 1835, date où Hugo situe la bande de Patron-Minette, un grand nombre de vols effrayèrent en effet la population parisienne. Lors d'un assassinat commis en plein jour le 5 juin 1838, on découvrit une bande de quarante-six individus, accusés de meurtres et de divers vols, qui jusqu'à ce jour avaient pu échapper à l'activité de la police ; à leur tête il y avait deux forçats libérés, *Soufflard et Lesage*, puis le commis-voyageur *Micaud*, sa maîtresse, la sœur de Lesage, et une foule de gens de sac et de corde, affiliés à ces maîtres ès crimes. Rien de plus dangereux que ce trio effronté, disent les notes des Chiourmes. A la Force, ils causaient une véritable terreur.

Eugène Sue a puisé dans ce milieu le Chourineur, le Maître d'École, Tortillard et bien d'autres portraits tout à fait ressemblants. Gueulemer, Babet et Claquesous de Hugo n'ont-ils pas tiré quelques traits de ces célébrités sinistres ?

Une bande « Chatelain » fut arrêtée en 1836 ; la bande dite des « Cinquante-cinq », en 1840 ; la bande Hug en 1841 ; dans la même année la bande Chivat, la bande Jamet ; la bande Dagory en 1842 ; en 1843, la bande Charpentier inscrivait à son tableau soixante-dix condamnations. La même année, on arrêtait d'autres vedettes : Convoisier et le serrurier Mignard, chefs d'une bande pleine d'audace et d'adresse, ainsi que trois autres bandes : Gautier, Souque et Chapon, qui s'attaquaient aux hôtels bourgeois. L'année suivante, les bandes Poulmann, Hénon, Courtot se distinguant par l'astuce, l'audace et surtout la trahison d'un des chefs, Poulmann, rival sinistre de Lacenaire, qui vendit ses compagnons à la police. En 1844, la bande des Escarpes, sous la conduite des Teppaz et Magnier, jette l'effroi dans Paris. Les chefs échappent à l'échafaud comme révélateurs. Les « Endormeurs », arrêtés en 1845, sont connus de Hugo, puisqu'il en parle au moment de l'évasion de Thénardier. La bande Thibert est la plus fameuse depuis les « Escarpes » et les « Habits noirs », qui constituent la haute-pègre. Elle occupait presque huit cents individus, remplissant les fonctions les plus diverses ; c'est une véritable réorganisation des Coquillards de Dijon.

L'année 1835, que Hugo indique comme déclin de la bande Patron-Minette, est aussi, selon Fouquier¹, l'année où l'on a arrêté à Paris une association de soixante-quatre malfaiteurs. *La Gazette des Tribunaux* ne relate aucun procès de ce genre dans ladite année. La bande Teppaz, amenée le 26 novembre 1836 devant les bancs de la Cour d'assises de la Seine, pourrait bien avoir provoqué cette confusion. N'ont-ils pas tous le même air de famille, ces enfants de la guenille et du crime?

Quelle est la part d'imagination dans les récits et dans la presse? Elle est grande. L'exagération est dans le goût du jour².

C'est à tort, dit Canler, l'ancien chef de la Sûreté, que l'on a qualifié du nom de bande « la réunion plus ou moins nombreuse de voleurs, compris dans une même accusation; quelques-uns seulement se connaissent tandis que les autres ne se connaissent que très peu, et souvent pas du tout³ ». Et il attribue cette apparence de solidarité à une cause psychologique.

Le voleur se glorifie non seulement de ses propres prouesses, mais aussi des vols qui lui sont étrangers et dont il ne connaît les détails que par les confidences que ses camarades lui en ont faites, et comme il ne cache ni sa culpabilité, ni les noms de ses complices, voilà tout à coup vingt, trente individus qui se trouvent comme lui au courant des crimes commis. Qu'on admette maintenant qu'un de ces confidents par occasion soit incarcéré et que, pour attirer sur lui la clémence de ses juges et faire adoucir la

1. Armand Fouquier : *Causes célèbres, Associations de malfaiteurs*. Paris, Lebrun, 1858.

2. « On se souvient peut-être, relate Moreau-Christophe, qu'il y a une quinzaine d'années, l'autorité fit prévenir le public qu'une société d'escrocs s'était formée, entre Londres et Paris, pour exploiter le commerce des deux mondes. La société avait pour chef un nommé Mayer, qui tramait dans l'ombre et, sous lui, des avertisseurs qui indiquaient les victimes et les fêaux, les dévoués, qui se mettaient à l'œuvre. Les vols exécutés, des commis-voyageurs prenaient la poste et, à des centaines de lieues du théâtre du crime, ils remettaient les objets enlevés à des correspondants qui faisaient diriger les marchandises sur tous les points de l'Europe et jusqu'en Amérique. J'ai connu deux des principaux de la maison Mayer et C^{ie}, Russe et Anglais, disaient-ils, mais Français tous les deux et Parisiens, en réalité Français s'étant fait naturaliser étrangers... à Toulon », *op. cit.*, t. I, p. 33.

3. Canler, *op. cit.*, p. 160.

peine qu'il a justement méritée, il s'empresse de dénoncer ceux dont il connaît les antécédents coupables, tous ces individus ainsi signalés sont arrêtés et passent en jugement. On groupe toutes les affaires hétérogènes, on fait une bande de trente ou quarante accusés, dont quelquefois cinq à six à peine se connaissent, et, comme je l'ai dit, on donne à cette bande le nom du principal révélateur, qui se trouve ainsi jouer le rôle de chef devant la justice¹.

Delvau certifie qu'on chercherait en vain le « tapis franc » de la Rue aux Fèves dont parle Eugène Sue², il n'est ni là, ni ailleurs.

L'imagination est une belle chose, continue Delvau. J'avais la cervelle pleine de cette tragique histoire, racontée par Eugène Sue aux lecteurs du *Journal des Débats*, et je comptais bien rencontrer chez la mère Ponisse quelques-uns des personnages qu'il a donnés comme les pratiques de cette ogresse, par exemple le faux maître d'école et la borgnesse, ou le Chourineur et la Gouauleuse, ou Bras-rouge et la Tourneuse, ou n'importe quel autre escarpe et quel autre borgne. Il faisais précisément ce soir-là le temps dont il est question aux premières pages du roman. J'avais donc tout lieu d'espérer que j'assisterais à quelque drame aussi corsé que « L'Auberge des Adrets » de Benjamin Antier, ou que « La Nuit du vingt-quatre février » de Verner. Je tombai sur un vaudeville : aucun « grinche » ne vit ma montre, absente d'ailleurs comme toujours ; aucun escarpe ne répandit pour un sou de mon raisiné sur le pavé du « tapis franc »³.

Balzac aussi se laisse tenter par les aventures de la pègre et les exploite avec une fantaisie pleine d'envolée. Il crée les « dix mille » et leur chef Vautrin, ce Cromwell du bagne. La société des « dix mille » est une association de hauts voleurs, de gens qui travaillent en grand et ne se mêlent pas d'une affaire où il n'y a pas dix mille francs à

1. *Ibid.*, p. 162.

2. D'après Eugène Sue, le « tapis franc » signifie, en argot de vol et de meurtre, un « cabaret du plus bas étage. Un repris de justice qui, dans cette langue immonde s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation qui s'appelle ogresse, tiennent souvent ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne ; forçats libérés, voleurs, assassins y abondent. Un crime a-t-il été commis, la police jette, si cela peut se dire, son filet dans ces cloaques et, presque toujours, elle y prend les coupables » (Eug. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Adm. de libr., 1854, II^e vol., 1^{re} partie, ch. 1^{er}, p. 4).

3. Delvau, *op. cit.*, p. 237.

gagner. Cette association se compose, nous dit Balzac par la bouche de Gondureau, « de tout ce qu'il y a de plus distingué parmi ceux de nos hommes qui vont droit en Cour d'assises. Ils connaissent le Code et ne risquent jamais de se faire appliquer la peine de mort quand ils sont pincés ». La bande de rôdeurs sinistres de Patron-Minette n'a rien de commun avec cette société de Vautrin, devenue affaire d'état et de haute politique, susceptible d'honorer ceux qui participent à sa réussite, mais elle profite aussi de cette couleur pittoresque que suscitent le danger, le vice et la misère. Hugo l'a admirablement expliqué dans ces lignes :

Ces réalités du mal social souterrain ont cela de hideux et d'étrange qu'il est impossible de les regarder longtemps sans croire que c'est un songe. Plus on les étudie, plus elles étonnent. Plus on les touche du doigt, plus on est tenté de dire : cela n'est pas. Elles prennent peu à peu, sous l'œil de l'observateur, la figure de l'impossible, leur incohérence avec la nature humaine leur ôte la vraisemblance; elles l'ont, hélas! mais à ce degré, l'horrible semble absurde et l'on croit voir des espèces de faits fantômes¹.

Hugo sait bien que tous ces hommes ne sont pas particuliers à leur époque. Ils existent toujours, « ils reviennent, spectres toujours identiques. Seulement ils ne portent plus les mêmes noms et ils ne sont plus dans les mêmes peaux. Les individus extirpés, la race subsiste ». C'est Clopin Trouillefou et Compagnie.

Le Quatuor. — Voyons maintenant les individus : Gueulemer, Babet, Claquesous, Montparnasse. L'évocation seule de ces noms suffit à dessiner le caractère et la biographie des personnages. Les hasards de la vie comblent parfois ces êtres à moralité difforme, avec tout ce que peut rêver une imagination débordante. L'état civil des géôles connaît des noms d'une bizarrerie telle qu'on a peine à croire à leur réalité.

« Les noms, disait Joseph de Maistre, sont relatifs aux fonctions ». Il est vraiment curieux de trouver dans l'argot a confirmation de ce que le célèbre philosophe observait à propos des noms bibliques : Boulatruelle, Depêche, Laveuve,

1. Reliquat des *Misérables* à l'Édition Ollendorff, III^e partie, p. 550.

Mardisoir, Carmagnolet, Barrecarosse, Mangedentelle, Pous-sagrise, Pied-en-l'air, etc... Pour Hugo, « ces noms sont des figures ; ils n'expriment pas seulement des êtres, mais des espèces. Chacun de ces noms répond à une variété de ces difformes champignons du dessous de la civilisation » et il ajoute : « Du truand au rôdeur, la race se maintient pure¹ ».

D'abord Gueulemer. Hugo le désigne « un hercule déclassé » :

Il avait pour antre l'égoût de l'Arche-Marion. Il avait six pieds de haut, des pectoraux de marbre, des biceps d'airain, une respiration de caverne, le torse d'un colosse, un crâne d'oiseau. On croyait voir l'Hercule Farnèse vêtu d'un pantalon de coutil et d'une veste de velours de coton. Gueulemer, bâti de cette façon sculpturale, aurait pu dompter les monstres ; il avait trouvé plus court d'en être un. Front bas, tempes larges, moins de quarante ans et la patte d'oie, le poil rude et court, la joue en brosse, une barbe sanglière ; on voit d'ici l'homme. Ses muscles sollicitaient le travail, sa stupidité n'en voulait pas. C'était une grosse force paresseuse. Il était assassin par nonchalance. On le croyait créole. Il avait probablement un peu touché au Maréchal Brune, ayant été portefaix à Avignon en 1815. Après ce stage, il était passé bandit².

L'autre s'appelle Babet. Si Gueulemer est fort et stupide, Babet est maigre et savant :

Il était transparent mais impénétrable. On voyait le jour à travers les os mais rien à travers la prunelle. Il se déclarait chimiste. Il avait été pitre chez Bobèche et paillasse chez Bobino. Il avait joué le vaudeville à Saint-Mihiel. C'était un homme à intentions, beau parleur, qui soulignait ses sourires et guillemettait ses gestes. Son industrie était de vendre en plein vent des bustes de plâtre et des portraits du chef de l'Etat. De plus, il arrachait les dents. Il avait montré des phénomènes dans les foires et possédé une baraque avec trompette et cette affiche : « Babet, artiste dentiste, membre des académies, fait des expériences physiques sur métaux et métalloïdes, extirpe les dents, entreprend les chicots abandonnés par ses confrères ». Un jour, du temps qu'il avait sa famille avec lui dans sa baraque roulante, il avait lu, dans *Le*

1. *Les Misérables*, II^e partie, liv. VII, ch. iv, Composition de la troupe.

2. *Les Misérables*, III^e partie, liv. VII, ch. iii : Babet, Gueulemer, Claquesous et Montparnasse.

Message, qu'une femme venait d'accoucher d'un enfant suffisamment viable, ayant un museau de veau et il s'était écrié : « Voilà une fortune ! Ce n'est pas ma femme qui aurait l'esprit de me faire un enfant comme cela ! »

Babet n'a-t-il pas une certaine ressemblance avec l'original de Pique-Vinaigre d'Eugène Sue² ? Pique-Vinaigre s'appelait Fortuné Gobert. C'était un ancien joueur de gobelets, réclusionnaire libéré d'une condamnation pour avoir émis de la fausse monnaie : il était prévenu de rupture de ban et de vol commis la nuit, avec effraction et escalade. A la Force, il avait acquis une certaine célébrité. A la satisfaction de ses compagnons de prison, il exerçait la fonction de « conteur »³.

L'histoire de Fortuné Gobert pourrait très bien être celle de Babet⁴. Il n'y a aucun doute que Hugo l'ait puisée dans

1. *Ibid.*

2. « C'était un homme de 45 ans environ, dit Sue, pâle, grêle, chétif, d'une physionomie fine, intelligente, joviale et railleuse ; il avait une bouche énorme, presque entièrement édentée. Dès qu'il parlait, il la contournait de droite à gauche, selon l'habitude assez générale des accoutumés à s'adresser à la populace des carrefours. Son nez était camard, sa tête démesurément grosse, presque complètement chauve. Il portait un vieux gilet, de tricot gris, un patalon couleur inappréciable, lacéré, rapiécé de mille endroits ; ses pieds nus, rougis par le froid, à demi enveloppés de vieux linges, étaient chaussés de sabots » (Eugène Sue : *Les Mystères de Paris*, t. II, p. 197).

3. Autrefois chaque chambrée avait généralement, moyennant une très légère contribution individuelle, son conteur d'office qui, par ses improvisations, faisait paraître moins longues les interminables soirées d'hiver, les détenus se couchant à la fin du jour.

4. « Que veux-tu, ma fille, se confesse-t-il, mes bêtises c'est la faute de mon père qui m'avait dressé pour être paillasse, pour l'assister dans ses tours de gobelets, manger de l'étaupe et cracher du feu. Ce qui faisait que je n'avais pas le temps de frayer avec des fils de pairs de France et j'ai fait de mauvaises connaissances. Après quinze ans de cage, je sors de prison et finalement j'arrive à Beaugency, à peu près sans le sou, avec ma cartouche de libéré pour toute recommandation... Tu comprends comme on me reçoit : et voleur par-ci, et gueux par-là, échappé de prison ! enfin, dès que j'apparaissais quelque part, chacun mettait ses mains dans ses poches. Je ne pouvais donc m'empêcher de crever de faim. Je romps mon ban pour venir à Paris utiliser mes talents. Comme je n'avais pas de quoi vivre en carrosse à quatre chevaux, je suis venu en gueusant et en mendiant tout le long de la route, évitant les gendarmes, comme un chien les coups de bâton. J'avais une faim d'enfer, j'étais vêtu... comme tu vois, sans luxe... (Et Pique-Vinaigre jette un coup d'œil goguenard sur ses haillons). Je ne portais pas un sou sur moi ; je pouvais être arrêté comme vagabond. Ma foi, une occasion s'est présentée, le diable m'a tenté malgré ma poltronnerie... » (Eugène Sue, *op. cit.*, p. 199.)

la réalité même. Qu'il ait suivi des faits du jour, comme les procès criminels, nous en avons eu maintes preuves ; par-tout, dans son œuvre, il y a des rappels, des souvenirs, des détails vrais.

Le troisième de cette espèce nocturne et dangereuse est Claquesous. Qu'était-ce que Claquesous ?

C'était la nuit. Il attendait pour se montrer que le ciel se fût barbouillé de noir. Le soir, il sortait d'un trou ; il y rentrait avant le jour. Où était ce trou ? Personne ne le savait. Dans la plus complète obscurité, à ses complices, il ne parlait qu'en tournant le dos. S'appelait-il Claquesous ? Non, il disait : Je m'appelle Pas-du-tout. Si une chandelle survenait, il mettait un masque. Il était ventriloque. Babet disait : « Claquesous est un nocturne à deux voix ». Claquesous était vague, errant, terrible. On n'était pas sûr qu'il eût un nom, Claquesous étant son sobriquet. On n'était pas sûr qu'il eût une voix, son ventre parlant plus souvent que sa bouche. On n'était pas sûr qu'il eût un visage, personne n'ayant jamais vu que son masque. Il disparaissait comme un évanouissement ; ses apparitions étaient des sorties de terre¹.

Claquesous est le plus mystérieux de ces trois bandits. Ne s'évanouit-il pas, comme une ombre, le jour où Javert arrête la bande de Patron-Minette dans la masure Gorbeau ? « Il y avait là ou de la féerie ou de la police », dit Hugo. Claquesous semble, en effet, un mouchard, un espion au service de la police².

Victor Hugo n'avait d'abord montré qu'un trio de bandits. Plus tard, il créa Montparnasse. Le nom de Claquesous se trouve biffé sur le manuscrit et remplacé par celui de Montparnasse³. Il est décrit comme un être effroyable, sous une apparence charmante :

C'était le gamin tourné voyou et le voyou devenu escarpe. Il était gentil, efféminé, gracieux, robuste, mou, féroce... Sa redingote était de la meilleure coupe, mais rapée. Montparnasse, c'était une gravure de modes ayant de la misère et commettant des

1. *Les Misérables*, III^e partie, Marius, liv. VII, ch. III.

2. Sur une feuille manuscrite on lit la note suivante (de Claquesous) : « Il ne lui resta sous la dent qu'un os déjà rongé, c'est-à-dire un papier déchiré, saisi par lui sur le bandit dans la fouille préalable ; il déposa ce papier à la préfecture » (Manuscrit Fonds Victor Hugo, vol. 26 bis, feuille 715).

3. Le n^o chapitre date tout entier de Guernesey.

crimes. La cause de tous les attentats de cet adolescent était l'envie d'être bien mis. La première grisette qui lui avait dit : « Tu es beau », lui avait jeté la tache de ténèbres dans le cœur et avait fait un Cain de cet Abel. Se trouvant joli, il avait voulu être élégant; or, la première élégance, c'est l'oisiveté; l'oisiveté d'un pauvre, c'est le crime. Peu de rôdeurs étaient aussi redoutés que Montparnasse. A 18 ans, il avait déjà plusieurs cadavres derrière lui... Tel était ce mirliflore de sépulcre¹.

Montparnasse semble un Lacenaire adolescent, un enfant prodigue du crime. « Lacenaire était un lion pour l'opinion publique² »; Montparnasse avait tout pour le devenir (il n'est pas douteux que Hugo ait pensé à cet assassin). Montparnasse ressemble aussi à Macceath de la *Beggars Opera* de John Gay. C'est le même caractère froid mais souriant, sorte de Don Juan criminel³.

Le personnage de Montparnasse a offert à Hugo l'occasion d'écrire quelques-unes de ses plus belles pages⁴. On se rappelle Gavroche endormi dans la broussaille de la haie du jardin de M. Mabeuf. Gavroche est un petit farceur, il ne dort que d'un œil. A travers les branches, il aperçoit deux silhouettes qui marchent l'une devant l'autre : la première silhouette est celle d'un homme âgé; la seconde, Gavroche la reconnaît : c'est Montparnasse. Le vieux bonhomme est suivi de cet élégant rôdeur qui prend, dans le crépuscule, quelque chose de farouche et d'inquiétant. En effet, l'attaque ne se fait pas attendre. Montparnasse bondit sur le vieillard. Contrairement à toutes les suppositions du gamin-spectateur, c'est le vieil homme qui est vainqueur dans la lutte. Gavroche saisit au vol une sorte d'allocution, qu'il devine terrible plutôt qu'il ne la comprend, par l'accent tragique de la voix qui la prononce. Tout en se débattant avec le bandit,

1. *Les Misérables*, partie III, liv. VII, ch. III; partie IV, liv. IV : Secours d'en bas peut être secours d'en haut. Écrit moitié à Paris, moitié en exil.

2. Armand Fouquier : *Causes célèbres*, t. I, Paris, Lebrun, 1860, p. 499.

3. L'original de Macceath est Jack Sheppard, condamné en juillet 1724, échappé par l'aide des filles, mais à nouveau repris et exécuté. Daniel Defoe a raconté l'histoire de Jack Sheppard à John Gay. Après « L'Opéra de quatre sous », des pièces différentes dramatisèrent la vie de ce héros criminel, tel que « Harlequin Sheppard » au Drury Lane Theatre and « The Prison Breaker » in Lincoln Inn Fields.

4. *Les Misérables*, partie IV, liv. IV, ch. III.

le vieillard, qui n'est autre que Valjean, explique à Montparnasse les déboires et les horreurs de la vie criminelle. C'est une confession déchirante, qui jette dans la stupeur ce membre blasé de la société Patron-Minette :

Mon enfant, tu entres par paresse dans la plus laborieuse des existences. Ah ! tu te declares fainéant... Arrête-toi, pendant qu'il en est temps encore, et sauve-toi ! Autrement, c'est fini ; avant peu, tu seras dans l'engrenage... Gagner ta vie, avoir une tâche, accomplir un devoir, tu ne veux pas ! être comme les autres, cela t'ennuie ! Eh bien ! tu seras autrement...

Tu ne veux pas être ouvrier, tu seras esclave. Le travail ne vous lâche d'un côté que pour vous reprendre de l'autre ; tu ne veux pas être son ami, tu seras son nègre. Ah ! tu n'as pas voulu de la lassitude honnête des hommes, tu vas avoir la sueur des damnés. Où les autres chantent, tu râleras. Tu verras de loin, d'en bas, les autres hommes travailler ; il te semblera qu'ils se reposent. Le laboureur, le moissonneur, le matelot, le forgeron t'apparaîtront dans la lumière comme les bienheureux d'un paradis. Quel rayonnement dans l'enclume ! Mener la charrue, lier la gerbe, c'est de la joie. La barque en liberté dans le vent, quelle fête ! Toi, paresseux, pioche, traîne, roule, marche ! Tire ton licou, te voilà bête de somme dans l'attelage de l'enfer ! Ah ! ne rien faire, c'était là ton but. .

Je t'en conjure, écoute-moi. Tu veux de fin drap noir, des escarpins vernis, te friser, te mettre dans tes boucles de l'huile qui sent bon, plaire aux créatures, être joli ? Tu seras tondu ras, avec une casaque rouge et des sabots. Tu veux une bague au doigt, tu auras un carcan au cou. Et si tu regardes une femme, un coup de bâton. Et tu entreras là à vingt ans, et tu en sortiras à cinquante ! Tu entreras jeune, rose, frais, avec tes yeux brillants et toutes tes dents blanches, et ta belle chevelure d'adolescent ; tu sortiras cassé, courbé, ridé, édenté, horrible, en cheveux blancs ! Ah ! mon pauvre enfant, tu fais fausse route. La fainéantise te conseille mal ; le plus rude des travaux, c'est le vol. Crois-moi, n'entreprends pas cette pénible besogne d'être un paresseux¹.

Variations interminables sur le thème du travail forcé et du travail choisi librement : « Devenir un coquin n'est pas commode ; il est moins malaisé d'être honnête homme que criminel. »

Ce n'est plus Jean Valjean, c'est Hugo lui-même qui

1. *Les Misérables*, IV^e partie, liv. IV, ch. II : La mère Plutarque n'est pas embarrassée pour expliquer un phénomène.

parle ici au misérable, ce même Hugo à qui l'on reproche de démoraliser le peuple par la représentation trop plaisante du crime ! Hugo, avec toute la force de son verbe attaque ici la coupable créature. C'est le discours du Pair de France, qui est allé dans les prisons, auquel les accents profonds du proscrit ajoutent une force irrésistible :

Cette plaie qui rit, c'est horrible ! Ces hommes sont des malheureux, ces femmes sont des désespérées, leur joie est la surface hideuse de la désolation, ces monstres sont des malades. Et, tant qu'il y aura de ces malades-là dans la civilisation, la civilisation sera triste. La société sera comme Byron, cachant son pied bot, elle aura sur le visage la mélancolie incurable de la misère latente. Certaines lividités dénonceront extérieurement le mal. Les clairvoyants ne s'y tromperont pas ; un philosophe est un médecin. Soyez donc heureux, en haut le sourire, en bas l'ulcère. Cacher une difformité, ce n'est pas la supprimer. Pour ne pas avouer votre peste, n'en êtes-vous pas moins pestiféré ? Il est temps de prendre parti. Voulons-nous guérir cela, oui ou non ?... Mais peut-on le faire ?¹

L'homme fauve au gîte.

« L'homme fauve au gîte », c'est-à-dire Jondrette à la mesure Gorbeau, est le plus intéressant de la bande.

Le gîte et son hôte. — La mesure Gorbeau est l'objet d'études particulières chez Hugo. Dans les manuscrits se trouve une lettre² d'un Théophile Guérin, réponse à un renseignement demandé par Hugo concernant le n° 50-52 du boulevard de l'Hôpital³. C'est là que Jean Valjean s'était réfugié, à tort d'ailleurs, ces repaires étant de véritables sou-riçières continuellement contrôlées par la police. Vidocq a décrit ces bouges sinistres, devant lesquels on ne peut passer sans éprouver une sensation de malaise, telles les mesures de la rue de la Tannerie⁴ qui évoquent toute la décrépitude du vice. Le cabaret du Lapin Blanc, des *Mys-*

1. Reliquat des *Misérables*, III^e partie, p. 554, éd. Ollendorff.

2. Cette lettre (feuillet 716 bis) se trouve dans le reliquat.

3. Hugo : *Les Misérables*, II^e partie, liv. IV, ch. 1 : Maître Gorbeau.

4. Cf : *Vrais Mystères de Paris* (1844), t. I, p. 28. Le livre est signé Vidocq mais le style est si mauvais qu'il semble impossible qu'il ait été écrit par Vidocq. Le catalogue des anonymes a confirmé ce que nous avançons.

tères de Paris¹ a aussi quelque ressemblance avec ce bouge infect du vieux quartier du Marché aux chevaux.

Jondrette, nous l'avons vu, est Thénardier l'aubergiste² de Montfermeil. Mais c'est aussi le rôdeur du champ de bataille de Waterloo³, ce « chacal » qui volait Pontmercy, le croyant mort. Jondrette est un des visages inquiétants de l'œuvre de Hugo. A chacune de ses réactions on se demande qui est cet homme. « Il savait faire un peu de tout, mal ». La première indication qu'en donne Hugo est que Thénardier a « l'étoffe d'un gueux ». Le dernier mot qui sort de la bouche de Marius à l'adresse de cet homme est : « Vous êtes un gueux » ! Examinons ce gueux.

« Le Thénardier, dit Hugo, était gênant pour le physionomiste⁴ ». Et il décrit avec une étonnante faculté de vision, « cet homme qui avait l'air malade et qui se portait à merveille. sa fourberie commençait là ». N'est-ce pas une des ruses familières au gueux ? Eustache Deschamps avait bien raison quand il disait : « Ces larrons ribaulx sont sains⁵... » La nature est la première complice de Jondrette ; c'est elle qui fait la supercherie.

L'Homme fauve. — Jondrette, l'homme fauve, en veut au genre humain tout entier. Il est plein de rancune, comme tous ceux de la race errante et vagabonde. « Dire qu'il n'y a pas d'égalité, même quand on est mort ! s'écrie-t-il. Voyez un peu le Père-Lachaise ! Les grands, ceux qui sont riches, sont en haut, dans l'allée des acacias qui est pavée. Ils peuvent y arriver en voiture. Les petits, les pauvres gens, les malheureux, quoi ! on les met dans le bas, où il y a de

1. Eugène Sue, *op. cit.*

2. « On comprend, dit Hugo, que le mot « aubergiste » est employé ici dans un sens restreint et qui ne s'étend pas à une classe entière. » (*Les Misérables*, II, liv. III, ch. II).

3. « Le prétexte du récit de Waterloo est Thénardier, rôdeur nocturne du cimetière d'armée qui dépouille de ses bagues, de sa montre d'or et de sa bourse un officier de cuirassiers blessé et qui, l'ayant ainsi réveillé de sa léthargie, lui fait croire qu'il est sergent de l'armée ramassant les blessés » (Lamartine : *Cours familiers de littérature*, t. XV, p. 50).

4. *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. IV, ch. II : Première esquisse de deux figures louches.

5. Deschamps, *Ballade de Cahymans et Coquins* (1405).

la boue jusqu'aux genoux, dans les trous, dans l'humidité. On les met là pour qu'ils soient plus vite gâtés¹ ». Ne reconnaît-on pas les accents de Pierre Leroux, la revendication du prolétaire ?... Non, ce n'est peut-être un souvenir de Vidocq, tout simplement : « Le Père Lachaise, c'est la plaine des vertus... A la bonne heure pour ceux dont les pyramides poignardent le ciel ! Mais nous, pauvres diables, on nous porte à la fosse commune, une pelletée de terre, tout est dit ; inconnus, nous ne laissons pas de trace² ».

Jondrette frappe du poing sur la table et crie : « Je mangerais le monde ! » Il veut manger le monde, mais il reste là, dans ce grabat qui prouve et étale sa paresse. « Pas un métier, pas un rouet, pas un outil » ! Il loge à la même enseigne que le gueux. « ...Je mangerais le monde », la dent longue et le couteau bien affilé, le détrousseur lâche se manifeste chez Jondrette. Un voleur de grands chemins parlerait ainsi. Mais il y a davantage dans cette exclamation haineuse : Jondrette n'est pas un gueux ordinaire. Il a des idées générales, des théories philosophiques et sociales. Il cherche des prétextes à sa situation misérable, donne des justifications, des excuses, des rapports, et, pour se délivrer d'un sentiment qu'au fond il n'a jamais examiné, il accuse :

Il y avait en lui, dit Hugo, une profonde founaise de haine. Il était de ces gens qui se vengent perpétuellement, qui rendent responsables les événements de tout ce qui est tombé sur eux et qui sont toujours prêts à reprocher au premier venu, comme légitime grief, le total des déceptions, des banqueroutes et des calamités de leur vie. Tout ce levain fermentait en lui et s'échappait par la bouche et par les yeux. Il était épouvantable. Malheur à qui passait sous sa fureur, alors !

Dans cette haine, Jondrette ne ressemble-t-il pas aussi à Peachum de John Gay's *Beggars Opera*, ce « Newgate-Pastorale » dans laquelle « les vagabonds et vagabondes de Londres jouèrent des bergers et des bergères », comme disait Swift. Peachum n'est autre que le célèbre John

1. *Les Misérables*, III^e partie, liv. VIII, ch. vi : L'homme fauve au gîte.

2. Vidocq, *Mémoires*, t. II, p. 413.

Wild¹, « le Napoléon des bas-fonds » à la tête d'une bande de receleurs et voleurs, John Wild, tout en étant chef d'une bande criminelle, était aussi un espion de police. Jondrette n'est qu'un affilié à une bande.

Jondrette receleur. — Quels sont les rapports exacts de Jondrette avec Patron-Minette ? Pour la bande même l'aubergiste n'est pas un des leurs : « Thénardier ne sait pas travailler² », dit Montparnasse le jour de l'évasion. Pourtant l'aubergiste, sous le nom de Jondrette, possède un certain ascendant, une réelle influence sur les coquins. Il organise le guet-apens, il sous-loue les malfaiteurs. Il est une sorte de général du crime, l'organisateur, le patron, tout en n'étant pas véritablement un des leurs. Ces hommes existent dans ce monde. Thénardier est le receleur de la bande Patron-Minette, le « fourgat » :

Si le receleur est le lien et la vie d'une bande, il en est aussi l'élément de mort. Sans le receleur, qui écoule les produits du vol, qui les échange contre argent, pas d'association possible. Mais aussi cet homme, qui exploite ses complices, sans fatigue, sans péril apparent, qui échappe souvent à l'action de la justice et qui jouit en paix de ses bénéfices, quand les instruments de sa fortune sont punis par la loi ; cet homme est haï, jaloué, souvent trahi. Et, si la police le saisit, elle saisit presque toujours la bande tout entière. Une souricière organisée chez le fourgat, ou même les révélations intéressées de ce négociant interlope, procurent la capture de tous ses associés³.

Quelquefois, « le fourgat » est chef de bande. En 1826, à Paris, la bande de Poulain est aux ordres d'un épiciier de la rue Saint-Jacques, qui n'est pas un homme de main ; intermédiaire et receleur, il commande l'ouvrage. Mulot, logeur et cabaretier, est affilié à la célèbre bande Teppaz.

Jondrette coquin protégé. — Jondrette s'est fait une petite industrie, aussi remarquable que louche. Il envoie des

1. Alexandre Smith : *Memoirs of the life and Times of the famous Jonathan Wildt together with the history and lives of modern rogues.* London, 1726, in-12. Cf., Villette, *Annals of Newgate*, London, 1776, J. Knapp et Baldwin, p. 253. — *The Newgate Calendar*, London, 1824, I, p. 225.

2. « Les loups entre eux ne se mangent pas, dit Vidocq, les voleurs ont les uns pour les autres des égards de confraternité » (t. II, p. 318).

3. Armand Fouquier. *Causes célèbres*, Les associations de malfaiteurs, t. IV, p. 3. Paris, Lebrun, 1860.

lettres demandant l'aumône dans les quatre coins de Paris. Et, chaque fois, la lettre est non seulement signée d'un autre nom mais son auteur emploie le style et les principales caractéristiques du personnage sous lequel il se présente. Ainsi, par exemple, Jondrette s'est incarné dans le capitaine espagnol Don Alvarès, dans la malheureuse mère Balizard, dans le poète dramatique Genflot, ou bien dans le vieux comédien Fabantou. Ces quatre personnages, Jondrette les a rendus à merveille, avec leur langage individuel.

Hugo fait vivre quatre existences différentes à son coquin, et d'une manière parfaite. Remarquons là une astucieuse idée, qui ne manque pas d'humour. Le poète a presque textuellement reproduit des lettres du même genre, adressées à lui ou à sa femme par quatre personnes différentes. Nous reproduisons textuellement ces lettres, préservées dans le manuscrit, en même temps que celles qui se trouvent dans l'œuvre, pour permettre la comparaison au lecteur.

La première lettre de Jondrette était conçue ainsi :

*A Madame la Marquise de Grucherau,
Place vis-à-vis la Chambre des Députés, n° ...*

MADAME LA MARQUISE,

La vertu de la clémence et piété est celle qui unit plus étroitement la société. Promenez votre sentiment chrétien, et faites un regard de compassion sur cette infortuné espagnol victime de la loyauté et d'attachement à la cause sacrée de la légitimité, qu'il a payé de son sang, consacrée sa fortune, toute, pour défendre cette cause, et aujourd'hui se trouve dans la plus grande misère. Il ne doute point que votre honorable personne l'accordera un secours pour conserver une existence extrêmement pénible pour un militaire d'éducation et d'honneur plein de blessures. Compte d'avance sur l'humanité qui vous animé et sur l'intérêt que Madame la marquise porte à une nation aussi malheureuse. Leur prière ne sera pas en vaine, et leur reconnaissance conservera sont charmant souvenir.

De mes sentiments respectueux avec lesquelles j'ai l'honneur d'être,

Madame,

Don ALVAREZ, capitaine espagnol de cavalerie, royaliste réfugié en France que se trouve en voyage pour sa patrie et le manquent les ressources pour continuer son voyage.

Voici la lettre authentique adressée à M^{me} la Vicomtesse Victor Hugo :

MADAME,

La vertu de la clemence et piété est celle qui unie plus étroitement la société par laquelle celui qui signe implore de votre honorable personne, la clemence et la piété. Promenez votre sentiment chrétien et faites un regard de compassion avec les yeux sur cette infortuné Español victime de la loyauté et d'attachement à la cause sacrée de la légitimité, qu'il a payé de son sang, consacrée sa fortune toute, pour défendre cette cause, et aujourd'hui se trouve dans la plus grande misère, il a cru devoir appeler à son aide les simpaties de votre noble cœur généreux, si sensible, si compatissant que vous êtes, il ne doute point que votre honorable personne le accordera un secours pour conserver une existence extrêmement pénible pour un militaire d'éducation et d'honneur plein de Blessures. Compte d'avance sur l'humanité qui vous anime et sur l'intérêt que vous portez à une nation aussi malheureuse, il en la confiance que leur prière ne sera pas vaine, et que vous daignerez accorder ce qu'il ose demander à votre bon cœur, leur sincère et Durable reconnoissance conservera sont charmant souvenir.

Agréer, Madame, je vous prie, l'hommagé de mes sentiments respectueux, avec lesquels j'ai l'honneur d'être Madame votre très humble et très obbeissant serviteur.

ALBAN José, orateur,

Alban José, capitaine Español de Caballerie carliste réfugié en France que se trouve en voyagé pour sa patrie et le manquent les ressources pour continuer son voyage, etc...¹

*Monsieur Pubourgeot, électeur, négociant
bonnetier en gros, rue Saint-Denis,
au coin de la rue aux Fers.*

Je me permets de vous adresser cette lettre pour vous prier de m'accorder la faveur précieuse de vos simpaties et de vous intéresser à un homme de lettres qui vient d'envoyer un drame au théâtre français. Le sujet en est historique, et l'action se passe en Auvergne du temps de l'empire. Le style, je crois, en est naturel, laconique, et peut avoir quelque mérite Il y a des couplets à chanter en quatre endroits. Le comique, le sérieux, l'imprévu s'y mêlent à la variété des caractères et à une teinte de romantisme répandue

1. Manuscrit n° 637.

légèrement dans toute l'intrigue, qui marche mystérieusement, et va, par des périplessies frappantes, se dénouer au milieu de plusieurs coups de scènes éclatants.

Mon but principal est de satisfaire le désir qui anime progressivement l'homme de notre siècle, c'est à dire *La Mode*, cette capricieuse et bizarre girouette qui change presque à chaque nouveau vent.

Malgré ces qualités j'ai lieu de craindre que la jalousie, l'égoïsme des auteurs privilégiés, obtienne mon exclusion du théâtre, car je n'ignore pas les deboires dont on abreuve les nouveaux venus.

Monsieur Pabourgeot, votre juste réputation de protecteur éclairé des gants de lettres m'enhardit à vous envoyer ma fille, qui vous exposera notre situation indigante, manquant de pain et de feu dans cette saison d'hiver. Vous dire que je vous prie d'agréer l'hommage que je désire vous faire de mon drame et de tous ceux que je ferai, c'est vous prouver combien j'ambicionne l'honneur de m'abriter sous votre égide, et de parer mes écrits de votre nom. Si vous daignez m'honorer de la plus modeste offrande, je m'occuperai aussitôt de faire une pièsse de vers pour vous payer mon tribu de reconnaissance. Cette pièsse, que je tacherai de rendre aussi parfaite que possible, vous sera envoyé avant d'être insérée au commencement du drame et débitée sur la scène.

A Monsieur,
et Madame Pabourgeot,
Mes hommages les plus respectueux.

GENFLOT, homme de lettres.

P. S. — Ne serait-ce que quarante sous.

Excusez-moi d'envoyer ma fille et de ne pas me présenter moi-même, mais de tristes motifs de toilette ne me permettent pas, hélas! de sortir...

La lettre à M. Pabourgeot est une lettre adressée à Victor Hugo même. Elle est presque textuellement la même, sauf l'orthographe, et avant le dernier alinéa, un petit passage que nous donnons ici :

MONSIEUR,

...Je sais que vous avez des relations avec le directeur de la Porte Saint-Martin, et je suis pleinement convaincu que votre influence serait plus que suffisante pour obtenir la représentation de ma pièce.

Vous êtes le seul auteur que j'aime le plus à invoquer, le seul

que je crois exempt de tout égoïsme, et sincère dans ses paroles, lorsque vous dites, dans vos mélanges de littérature, etc... : que les nouveaux auteurs vous sont sacrés, ce qui signifie que vous aimez à leur rendre service. Dans les premiers vers du Barde de l'Auvergne, j'ai dit que vous nous ouvrez la porte, quand les autres nous la ferment. Maintenant je vous supplie de me montrer que la sincérité de vos paroles égale la foi que j'ai en vous. Dès l'instant que j'ai connu vos doctrines littéraires et vos principes romantiques, je les ai embrassés avec enthousiasme, étant bien persuadé que rien ne convient mieux à l'époque actuelle : veuillez donc croire que vous n'avez pas de plus fervent disciple que moi.

Vous dire que je vous prie d'agréer l'hommage que je désire vous faire de mon drame et de tous ceux que je ferai, c'est vous prouver bien faiblement combien j'ambitionne l'honneur de m'abriter sous votre égide, et de parer mes écrits de votre nom. Lorsque vous daignerez m'honorer d'une courte réponse, je m'occuperai aussitôt à faire une pièce de vers pour vous payer mon tribut de reconnaissance. Cette pièce, que je tâcherai de rendre aussi parfaite que possible, vous sera envoyée, avant d'être insérée au commencement du drame, et débitée sur la scène.

A Monsieur et Madame Victor Hugo, mes hommages les plus respectueux.

DESCLERGUES, quai des Grands-Augustins n° 25¹.

Voici encore le style de Jondrette :

*A Madame la comtesse de Montvernet,
rue Cassette, n° 9,*

MADAME LA CONTESSE,

C'est une malheureuse merè de famille de six enfants dont le dernier n'a que huit mois. Moi malade depuis ma dernière couche, abandonnée de mon mari depuis cinq mois n'ayant aucune ressource au monde dans la plus affreuse indigance.

Dans l'espoir de Madame la comtesse, elle a l'honneur d'être, madame, avec un profond respect,

Femme BALIZARD.

et la lettre authentique adressée à M^{me} Victor Hugo :

MADAME LA CONTESSE,

Cé une malheureuse mère de famille de six enfants, dont le dernier n'a que huit moi malade depuis ma dernière couche aban-

1. Manuscrit f° 636.

donné de mon mari depuis cinq mois n'ayant aucune ressource au monde dans la plus affreuse indigence. Madame que votre âme généreuse ne soit pas insensible au douloureuse supplication de une pauvre mère désolée qui vient solliciter de votre bonté pour obtenir un petit secours pour ce pauvre anfans auquele elle ne pourra pouvoir à leur besoins qui sont sans pain depuis trois jours.

Dans l'espoir que Madame la contesse daignera prendre en considération la position malheureuse de cette mère infortuné, elle a l'honneur Madame avec un profond respect, votre devouyé servante.

Femme THEVENOT, faubourg Saint-Antoine 141, Cour de la Main d'Or.

A Madame la Vicontesse Victor Hugo, place royal, n° ... Paris.

Autre incarnation de Jondrette :

*A Monsieur bienfaisant de l'église
Saint-Jacques-du-Haut-Pas.*

Homme bienfaisant,

Si vous daignez accompagner ma fille, vous verrez une calamité misérable, et je vous montrerai mes certificats.

A l'aspect de ces écrits votre âme généreuse sera mue d'un sentiment de sensible bienveillance, car les vrais philosophes éprouvent toujours de vives émotions.

Convenez, homme compatissant, qu'il faut éprouver le plus cruel besoin, et qu'il est bien douloureux, pour obtenir quelque soulagement, de le faire attester par l'autorité comme si l'on n'était pas libre de souffrir et de mourir d'inanition en attendant que l'on soulage notre misère. Les destins sont bien fatals pour d'aucuns et trop prodigue ou trop protecteur pour d'autres.

J'attends votre présence ou votre offrande, si vous daignez la faire, et je vous prie de vouloir bien agréer les sentiments respectueux avec lesquels je m'honore d'être,

Homme vraiment magnanime, votre très humble et très obéissant serviteur.

P. FABANTOU, artiste dramatique.

L'homme bienfaisant n'est autre que Victor Hugo. Le contenu, dans une lettre authentique, est le même, excepté la signature :

TABARY, artiste dramatique, chez M^e Vaudin, fruitier, rue Croix Nivert à Grenelle (Barrière de l'Ecole Militaire)¹.

1. Manuscrit n° 635 bis.

Une remarque ajoutée à la fin :

Vous voudrez bien aussi avoir la bonté de joindre mon certificat avec votre réponse.

Jondrette a bien l'étoffe d'un gueux.

Le personnage protéiforme, que Hugo a créé en attribuant des caractères aussi différents à un seul individu, n'est qu'une transposition littéraire d'une recette employée depuis toujours dans le monde des coquins : se déguiser. Sous le règne de Louis XIII vivait le fameux Maillard, comédien subtil ; personne n'était à l'abri de ses ruses. Gueux de cour, il suivait la noblesse et les armées. Quelquefois, laissant au logis ses haillons, Maillard sortait en élégant gentilhomme, portant fièrement l'épée au flanc. La mascarade ne fit que croître et embellir ; mille accessoires : faux états civils, masques dont il collectionna toutes les variétés, barbes, moustaches, lunettes, vêtements furent employés. Vidocq nous conte ses métamorphoses en détail. Lui-même se plaisait, dans de multiples aventures, sous le masque des personnages les plus divers.

Robert Macaire est l'étincelante satire du brigand protégé. Hugo a pensé à Macaire en créant Jondrette. Sur un des fragments¹ de lettres d'aumônes, on trouve une note tracée de sa main : « Le Robert Macaire écrit cette lettre ». Jondrette a de commun avec Macaire le côté comédien. Il a le goût de la dissimulation. De plus, il aime se sentir vivre en plusieurs exemplaires. Mais Jondrette n'a pas l'esprit canaille et rieur de Macaire ; il a l'esprit envenimé. Il est rongé de colère et de fiel.

Il y a autour de Jondrette, le malaise propre aux déclassés. Jondrette est un homme, arraché à son état social par sa nature même, et qui cherche à s'incorporer ailleurs. Il est, sur un plan très inférieur, un « déraciné ».

Jondrette metteur en scène. — Les petits coquins éprouvent le besoin de soigner les apparences. Ils ne se sentent pas assez forts pour saisir l'incident au passage. Voyons Jondrette à l'œuvre.

1. Manuscrit n° 638 bis.

Eponine a trouvé M. Leblanc à l'église et lui a remis la lettre. Le monsieur a promis de venir. C'est le moment pour Jondrette de mettre en mouvement les rouages de la machine théâtrale de sa misère. Sainte Gueusaille est toujours spectaculaire ! Jondrette opère ici avec une sorte de passion. Il gesticule en cabotin, il déguste ses jérémiades, il articule ses répliques. Il a la manie de l'anticipation. Il y a en lui une sorte de duel entre le fanfaron et le scélérat. L'esprit organisateur pourrait rappeler Vautrin, mais Thénardier n'est qu'un Vautrin raté. Dans ce déchu, il y a une part d'impuissance qui ne le quitte pas. Il est un être sans génie, un besogneux. Il n'est pas un vrai scélérat, qui sait brusquer le sort. Il le prépare avec des ruses, comme un gueux.

Première mise en scène : Le repaire miséreux. — D'abord, la mère éteint le feu, la fille reçoit l'ordre de dépouiller la chaise. Comme elle ne comprend pas, Jondrette, d'un coup de talon, brise cette chaise : « Casse le carreau », ordonne-t-il de nouveau à sa fille, La petite est terrifiée, hésite, puis finalement elle se dresse et donne un coup de poing dans le carreau. La vitre se brise. La Jondrette regarde ces manœuvres et ne dit mot. Un sanglot interrompt le silence : l'enfant s'est blessée : « Tant mieux ! », dit Jondrette. Puis, il déchire la chemise qu'il a sur le corps. A travers le carreau cassé, on voit maintenant la neige dehors. L'air glacé entre. La petite grelotte. « Bah ! dit le père, j'ai bien plus froid que cela ! ». Le silence règne dans le bouge. L'enfant commence à sangloter, la mère la gronde. « Non, dit Jondrette ; au contraire, sanglote, sanglote ; cela fait bien ».

Peut-on ne pas penser aux maux et aux plaies que s'ingéniaient « à fabriquer », dans la cour des miracles, Malin-greux et Piêtres?... La méthode n'a guère changé !

Le jeu du comédien. — Le rideau se lève, la porte s'ouvre pour laisser entrer « le crésus ». La représentation commence. Jondrette pleure de joie avec la plus parfaite hypocrisie. Il affirme, avec le même son de voix qui tient à la fois de la gloriole du batteur de foires et de l'humilité du mendiant à la porte de l'église, qu'il est artiste dramatique.

Il reçoit, très confus, le paquet de bas et les couvertures. C'est l'homme le plus doux, presque noblement pauvre. Il n'y a que le gueux pour jouer la sinistre comédie du pauvre. Puis, vient la liste des lamentations... Depuis quelques instants, il semble absent, rechercher quelque chose dans sa mémoire. Il débite son sermon de la pauvreté au rythme de l'orgue de barbarie : Pas un sou, un passé tout autre... la femme malade... la fille élevée dans la religion... vertueuse... mais pas un sou, elle non plus ! C'est la fin... Il n'a pas payé son loyer... demain ils seront tous jetés dans la rue, sans abri, sous la pluie, dans la neige. Jondrette ajoute, plein de bon sens : « Je dois quatre termes, c'est-à-dire soixante francs ». Le bienfaiteur ne tire que cinq francs de sa poche, cinq francs qui n'auraient payé ni le carreau ni la chaise de notre coquin ! Mais M. Leblanc assure : « Je reviendrai ce soir... N'est-ce pas ce soir que vous devez payer ? » — « Mon bienfaiteur ! » s'exclame le comédien, le doute dans la voix. En sortant, M. Leblanc a encore un geste à la saint Martin : il donne sa redingote aux gueux.

Ce n'est plus un échange de vêtement, comme dans *Le Dernier jour d'un Condamné*. Nous savons déjà à quel point la question de l'habillement du pauvre et du misérable a préoccupé Hugo. Le vêtement propre, confortable, qui chauffe, qui transforme l'aspect extérieur d'un individu à un tel point qu'il change le gueux en homme et lui fait oublier, par un effet direct ou indirect, sa misère, a toujours harcelé sa pensée.

Jean Valjean a hérité, avec l'aventure du bagne, du passeport jaune du Friauche ; Thénardier, avec certains caractères du même Friauche, hérite de la redingote¹.

M. Leblanc parti, la mémoire de Jondrette est revenue. Il a, enfin, reconnu le bienfaiteur : c'est l'homme qui, il y a huit ans, ayant l'air d'un gueux, est venu une nuit à l'auberge... « J'en ai assez eu de la misère ! ma charge et la charge des autres !... Je veux manger à ma faim. Je veux boire à ma soif, baffrer, dormir, ne rien faire. Je veux avoir mon tour, moi. Tiens, avant de crever, je veux être million-

1. Cf. plus haut, III^e chapitre, *Le Friauche*.

naire! » Thénardier veut faire ripaille après la journée fructueuse : vivre sous le signe de la brute! Cet homme, c'est la poule aux œufs d'or : « Il s'exécutera ». — « Et, s'il ne s'exécute pas? » demande la Jondrette... — « Nous l'exécuterons ».

Voilà où le gueux farouche apparaît, le gueux sauvage, criminel, pour lequel la langue populaire avait inventé le nom de « Friauche »! Jondrette n'est pas assez homme d'action pour exécuter son programme tout seul. Il s'adresse à d'autres, qui feront la besogne. Il ira voir Patron-Minette aux barrières.

Entr'acte dans le jeu. — Deux figures sombres qui rôdent, deux hommes adossés à une muraille, assis dans la neige, se parlent bas : un barbu en blouse, un chevelu en guenilles. « Ce sera pour chacun un fafiot de cinq cents balles et le pire qui puisse arriver : cinq ans, six ans, dix au plus ». Le bilan est fait, la possibilité du gain l'emporte et, surtout, la confiance dans les quatre chefs de Patron-Minette. Parmi ces complices, il y aura entre autres : Panchaud, dit Printanier, dit Bigrenaille. Le chevelu doit être Brujon, le célèbre Brujon, une des vedettes de La Force, et le barbu doit être Demi-liard, dit Deux-Milliards, comme l'indiquent les renseignements qui sont donnés par la scène de Marius à la police. Hugo noue l'action d'une façon inextricable. L'Inspecteur que Marius avertit pour venir en aide à M. Leblanc n'est autre que Javert.

Nouvelle mise en scène : la mansarde honnête.

C'est l'heure!... Avant d'entamer sa partie, Jondrette regarde ses cartes : Quels atouts a-t-il? « La souricière est ouverte et les chats sont dedans », dit-il, c'est-à-dire Patron-Minette est prêt pour le secourir. Les quatre hommes sont cachés dans une des cellules inhabitées de la mesure n^{os} 50-52. Jondrette est satisfait. Pourtant, l'inquiétude ne l'a pas encore quitté. Il continue à soigner les apparences. En quelques instants, le repaire se transforme cette fois en une mansarde honnête, la mansarde de l'honnête pauvre; un brasier est allumé, une vieille lanterne posée sur la cheminée. Tout a l'air respectable. Mais il y a de la crapulerie

en l'air, une sorte de hantise du mal qui gâche l'effet voulu par Jondrette. « Le repaire de Jondrette, dit Hugo, était admirablement choisi pour servir de théâtre à un fait violent et sombre et d'enveloppe à un crime », et il ajoute : « Si le guet-apens n'existait pas, on l'y eût inventé ». Tout a l'air inoffensif. Mais l'échelle de corde, quelques gros outils, véritables massues de fer, instruments pouvant forcer une porte et d'autres pouvant couper ou trancher, ce que les voleurs appellent « les cadets et les fauchants », sont disposés comme pour un usage honorable. La Jondrette même revêt l'aspect d'une brave femme.

Un calme hideux et menaçant plane sur l'homme et le repaire; un calme précurseur de menace.

M. Leblanc paraît... La Jondrette descend à toute vitesse et renvoie le fiacre. Pendant que Jondrette parle à son bienfaiteur, un homme est entré. Il porte un « gilet de tricot violet, vieux, usé, taché, coupé et faisant des bouches ouvertes à tous ses plis, un large pantalon de velours de coton, des chaussons à sabots aux pieds, pas de chemise, le cou nu, les bras nus et tatoués, et le visage barbouillé de noir ». Il n'avance guère, on ne le distingue que confusément. « C'est un voisin », explique Jondrette à M. Leblanc. Un second homme vient d'entrer : lui aussi a les bras nus et un masque d'encre ou de suie. Pendant que Jondrette parle au second voisin, un troisième s'amène. Encore un autre ! Ils sont maintenant quatre hommes, quatre paires de bras nus, quatre visages barbouillés de noir. « C'est des amis... C'est barbouillé parce que ça travaille dans le charbon ».

Jondrette débite une histoire de tableau, un tableau de maître qui lui est resté de son ancienne fortune. « Si vous ne m'achetez pas mon tableau, cher bienfaiteur, je suis sans ressources... » et il continue : « Je n'ai plus qu'à me jeter à la rivière. J'ai descendu l'autre jour trois marches pour cela du côté du pont d'Austerlitz ». M. Leblanc écoute, il écoute attentivement... Soudain, le « chacal de Waterloo » en a assez de sonder le terrain ; il ose frapper : « Il ne s'agit pas de tout cela, s'écrie-t-il avec une expression terrible. Me reconnaissez-vous?... »

Monstre moral. — D'un coup, Hugo élève son coquin à la dignité de démon. L'attitude de cet individu est complexe. C'est certainement un caractère très travaillé par Hugo. Le poète, à quinze ans de distance, a repris son personnage : du profil de Jondrette, de 1847, Hugo a fait les portraits de « deux figures louches »¹ de 1861 : il a créé « le mauvais pauvre », « l'homme fauve au gîte »². Après avoir fait des monstres au sens concret du mot, des monstres physiques, tels que Han d'Islande, Triboulet, Quasimodo, Hugo a fait un monstre moral : Jondrette.

La porte du galetas s'ouvre à nouveau et trois hommes en blouse entrent, masqués encore cette fois de papier noir. Leur intention ne laisse aucun doute ; le maigre porte une trique de fer, le colosse un merlin à assommer un bœuf, et l'homme aux épaules trapues porte une énorme clef, sorte de clef de prison. Après un bref dialogue avec les nouveaux-venus, Jondrette s'adresse de nouveau à M. Leblanc : « Vous ne me reconnaissez donc pas ? Je ne m'appelle pas Jondrette, je me nomme Thénardier, je suis l'aubergiste de Montfermeil ». Et Thénardier se met à marcher, dans une sorte d'égarément farouche, devant la table où se tient M. Leblanc. Tout ce qui a fermenté en lui depuis le jour où l'autre est entré dans son auberge, avec des habits minables, avec l'air d'un pauvre à qui l'on aurait donné un sou, et a emmené la petite Cosette, il le lui crie, maintenant qu'il le tient : Cela lui apprendra à « faire le généreux, leur prendre leur gagne-pain, et menacer dans le bois, et qu'on n'est pas quitte pour rapporter après, quand les gens sont ruinés, une redingote trop large et deux méchantes couvertures d'hôpital, vieux gueux, voleur d'enfants ! » Thénardier halète comme un soufflet un jour d'hiver.

« Vous ne voyez pas qui je suis ? » — « Je vois, dit M. Leblanc, avec une indifférence qui prend la valeur d'une menace, je vois que vous êtes un bandit ! » L'effet est incroyable. « L'amour-propre d'en-bas existe ; il est monstre. » Les hommes lèvent furieusement la tête, la Jondrette se

1. *Les Misérables*, 1^{re} partie, liv. IV, ch. II.

2. *Op. cit.*, III^e partie, liv. VIII, ch. VI.

jette à bas du lit, le coquin saisit une chaise pour s'y cramponner ou pour la casser, on ne sait. Se tournant vers M. Leblanc, il crie : « Bandit ! oui. Je sais que vous nous appelez comme cela, Messieurs les gens riches. Tiens, c'est vrai... Je n'ai pas le sou, je suis un bandit ». Et la bête monstrueuse, la sale bête qui est dans cet homme, se rue, se tord et se jette en avant... « Vous venez dans nos cavernes, oui, dans nos cavernes, nous appeler bandits. Mais nous vous mangerons, mais pauvres petits, nous vous dévorerons ! » M. Leblanc essaie une évasion par la fenêtre, mais les bandits l'ont vite saisi et empoigné.

Le Tartuffe du bas-fond. — « Ne lui faites pas de mal ! », crie Jondrette. Il veut se venger de cet homme, mais il a besoin que cet homme vive. Ce Tartuffe d'en bas, qui hypocritement cultive son malheur pour se tremper davantage dans l'immondice, sait très bien ce qu'il fait, malgré sa colère. Il y a, à côté de ses instincts déchaînés, une telle adresse, une telle malice, une telle diplomatie, qu'il dépasse le gueux ordinaire. Il sort de son cadre par quelque chose de plus général, de plus démoniaque.

Pendant qu'on fouille M. Leblanc, attaché au pied du lit, Jondrette se calme tout à fait. Il regarde tous ces bandits, qui remplissent le gîte. « Pourquoi en as-tu amené tant ? », demande-t-il à l'un d'eux, Babet. — « Que veux-tu, répond celui-ci, ils ont tous voulu en être. La saison est mauvaise. Il ne se fait pas d'affaires ». Hugo ne manque pas d'humour !

On n'a jamais beaucoup insisté sur l'humour dans l'œuvre de Victor Hugo. Même jusque dans les portraits de ses bandits, on trouve la note railleuse. C'est par là que Hugo diffère d'Eugène Sue et de bien d'autres, qui prennent ces figures de roman-feuilleton au sérieux. Chez Hugo existe toujours la supériorité du sourire.

Écartant les brigands autour de M. Leblanc, Jondrette commence à négocier son affaire. Il va causer à « Monsieur ». Il avait bien remarqué que M. Leblanc s'était gardé de crier « Au secours ! » Pourquoi?... Parce qu'il avait des raisons pour ne pas voir arriver la justice. L'affaire était

donc meilleure qu'il ne l'avait pensé et son petit programme de bataille se fera tout seul. Une lettre écrite de la main de M. Leblanc à sa fille, la priant de venir le rejoindre immédiatement, mettra celle-ci dans la puissance des bandits. La bagatelle de deux cent mille francs arrangera tout, à la satisfaction générale. Le gueux n'a pas compté avec la personnalité de M. Leblanc. Cette personnalité est si forte que même Hugo se laisse entraîner. Le jeu qui suit appartient au seul M. Leblanc. Les réactions de Jondrette sont négligées. Aujourd'hui on dirait, en langage cinématographique : le gros plan de Jondrette disparaît pour faire place au gros plan de Valjean.

M. Leblanc avait écrit la lettre, mais il l'a fait envoyer à une fausse adresse. La Jondrette, qui est partie toutes voiles dehors, revient suffoquée de son excursion, qui ne lui a rapporté que l'obligation de payer le fiacre. « Il n'y a qu'une chose à faire, dit Jondrette : l'escarper ». C'est Marius, puis Javert, qui empêchent le geste fatal.

Le monstre complet. — Après son évasion de la Force, sauvé par Gavroche, le premier mot de Jondrette, se trouvant enfin sur le sol, debout et libre, est celui-ci : « Maintenant, qui allons-nous manger? »

Le même thème : dévorer le monde, revient en s'amplifiant. Le monstre est complet. Echappé à peine au danger, il devient la bête qui dévore, la bête sauvage, horrible. « Qui allons-nous manger? » Ce n'est pas seulement le côté du fauve qui veut dévorer, la cruauté spontanée instinctive qui jaillit; il y a quelque chose de réfléchi et de lucide dans ce cri. Jondrette a à peine attendu le moment d'être de nouveau sur ses jambes, d'être hors de danger, pour attaquer. L'attaque est chez lui à l'état latent, une force de dévastation, une animosité vorace, mais lâche. Un mécanisme infernal se déclenche chez lui, dès qu'il se sent en sûreté; tout à l'heure, à trois étages du sol, cet homme semblait inoffensif. Il y a peut-être une part de cabotinage dans ce qu'il dit. Cet acteur du crime, qui ne participe pas à l'activité même de la bande, ne peut jouir dans la pègre d'une certaine considération que par la férocité de l'idée. Il doit avoir le

mot qui entraîne. Hugo, avec une seule phrase ouvre de nouveaux horizons autour des êtres qu'il crée. La monstrueuse richesse des aspects différents qu'il fait scintiller, semble parfois détruire la vérité des caractères; ce n'est qu'en réfléchissant qu'on découvre que les multiples faces d'un individu sont autant de portes secrètes qui nous conduisent vers des profondeurs inconnues de l'être. « Maintenant, qui allons-nous manger? » N'est-ce pas là surtout la remarque d'un homme qui veut avoir le dernier mot avec le destin? qui veut échapper à ce qui pèse sur lui?... Sait-il exactement ce que c'est? Non. Il subit cette Ananké sociale qui l'avait atteint, il ne sait quand, ni où, mais il sent la griffe. Les réponses mélancoliques de certains criminels « Je n'ai jamais eu de chance », sont de la même source. Jondrette veut s'évader de cette griffe, de cette misère, mais, comme il n'a pas de lumière intérieure, pas d'âme, il ne peut s'échapper que par le bas, comme Jean Valjean l'a fait par le haut. Tous les deux sont aux extrémités de la misère : Valjean essaie de se retrouver en suivant le chemin du bien; Jondrette prend le chemin du mal. Hugo a poussé ces deux figures au plus haut relief. L'évasion par le mal n'est-elle pas un phénomène tout moderne?

Part à deux! — Nous retrouvons Jondrette dans l'entonnoir de l'égoût. Jean Valjean portant Marius évanoui arrive à l'issue; mais la grille est fermée par une serrure robuste. L'obstacle est invincible, plus de sortie possible!

« Part à deux! »... Une voix réveille Valjean de son anéantissement. Un homme se trouve devant lui, un homme vêtu d'une blouse. Il tient ses souliers dans la main pour arriver vers Jean Valjean sans être entendu. Cet homme est Jondrette. Valjean reconnaît Jondrette qui, lui, ne reconnaît pas Valjean!

« Maintenant, concluons l'affaire; partageons! Tu as vu ma clef, montre-moi ton argent! »

Les deux hommes sont à la fois ennemis et complices. Le marché se fait à la manière de la pègre : Part à deux!

Cette dernière rencontre de Jondrette nous semble essen-

tielle. Ces deux hommes, si différents l'un de l'autre, sont, en quelque sorte, destinés à se rencontrer, Remontons les événements pour comprendre.

A quel moment Valjean se trouve-t-il en face de Jondrette pour la première fois ? C'est au moment où Jean Valjean replonge dans la misère. Poursuivi, chassé, misérable, mais juste devant sa conscience, Valjean entre chez le Thénardier d'alors, que la société reconnaît, bien qu'il ait l'âme d'un coquin. La misère réelle et la misère morale se rencontrent ainsi dans une auberge. Valjean ressemble à un gueux, mais il ne l'est pas. Jondrette ressemble à un honnête homme, mais il est un gueux. Là s'affirme réellement l'ascension de Jean Valjean vers le bien, l'ascension autrefois espérée par l'évêque ; là commence la chute de Thénardier vers le mal.

A la dernière station, la sortie de l'égout, aussitôt avant le moment de rencontrer Javert pour être définitivement délivré de lui, Jean Valjean est arrêté par la grille de l'égout, dont Jondrette est le maître. Y a-t-il symbole ? C'est peu probable, quoique nous ayons eu mainte fois la preuve des transpositions de la réalité chez Hugo. C'est peut-être simplement la force d'un écrivain, d'aller jusqu'au bout d'une idée. Le dernier assaut de la misère crasseuse que Jean Valjean doit subir est celui de Jondrette, gardien d'un enfer social.

« *Changeur* ». — Un coquin déguenillé dépose trente sous à un certain vestiaire et choisit l'habit qui lui convient pour un nouveau rôle. Jondrette, pour devenir Thénard, va chez le changeur d'habits, qui rend honnête homme le premier gueux venu. Le changeur est un personnage réel, représentant, selon Vidocq, le grand Coësre moderne. Il donne aux gueux le costume et l'« apanage » nécessaires pour faire ouvrir les bourses. Selon les besoins, il les habille en hommes d'État, en anciens ambassadeurs, en bourgeois, en militaires.

Voici le portrait de Jondrette, après la visite chez le changeur :

Cet homme, vieux du reste, avait le nez gros, le menton dans la cravate, les lunettes vertes, à double abat-jour de taffetas vert

sur les yeux, les cheveux lissés, et aplatis sur le front, au ras des sourcils, comme la perruque des cochers anglais de High Life. Ses cheveux étaient gris. Il était vêtu de noir de la tête aux pieds, d'un noir très râpé, mais propre; un trousseau de breloques sortant de son gousset, y faisait supposer une montre. Il tenait à la main un vieux chapeau. Il marchait voûté et la courbure de son dos s'augmentait de la profondeur de son salut¹.

Ainsi affublé, Jondrette-Thénard vient chez Marius vendre son secret. Marius reconnaît le gargotier de Montfermeil... « Et je vous dis que vous êtes Thénardier ». — « Je le nie ». — « Et que vous êtes un gueux ! ».

Jondrette-Thénard reçoit cinq cents francs, jetés dans le visage, puis mille francs. « Ah! Jondrette-Thénardier, vil coquin, que ceci vous serve de leçon!... Brocanteur de secrets, marchand de mystères, fouilleur de ténèbres, misérable! » Thénardier est ébloui sous cette pluie d'or. Il jubile. Il ramasse les miettes. Qu'importe l'injure!

Encore cinq cents francs, trois mille francs... la promesse de vingt mille francs, s'il part pour l'Amérique, et Jondrette le gueux n'existera plus. Arrivé en effet, sur la terre nouvelle, il se fait négrier². Le cycle est clos de Bug-Jargal jusqu'à Thénardier.

La Thénardier. — La figure de Thénardier est encadrée par deux types de femmes : sa femme, la Thénardier, et Éponine, sa fille.

La Thénardier est une grosse commère qui, même dans sa jeunesse, tenait plus de la mégère que de Manon. Dans le bouge de la mesure Gorbeau, ses cheveux blonds-roux sont devenus des cheveux grisonnants et sales; son regard est celui d'une bête méchante.

Laide au physique et au moral, c'est une virago, assez semblable à ces ogresses géantes qui s'exhibent dans les foires. Elle a de la barbe, une voix à faire trembler les

1. *Les Misérables*, V^e partie, liv. IX, ch. iv : Bouteille d'encre qui ne réussit qu'à blanchir.

2. Dans les fragments sur une bande de papier gris, Hugo a suivi l'idée : « Thénardier passa en Amérique et y mourut vers 1840, trop tôt : Il était digne de la Californie » (Ms des *Misérables*, fonds Victor Hugo, B. N., vol. 26 bis, feuillet 478).

vitres, des bras d'Hercule. Grosse et pourtant alerte, elle inspire la terreur à tout ce qui l'entoure. Elle boit et jure comme un charretier.

Des monstres comme la Thénardier ont existé. La femme Volland, sœur de l'assassin Lesage, était une sorte de fort de la Halle habillée en fille, porteuse de pain, journalière, ou revendeuse de haillons. Mais sa profession véritable était de rechercher des affaires, de préparer et d'indiquer des crimes, en style de bague « nourrir des pouparde ». La Volland avait inspiré à Eugène Sue la femme Martial, des *Mystères de Paris*. « La veuve du guillotiné » habite sur l'île du Ravageur. Elle est plus brutale que la Thénardier. Son amour maternel est proportionné au vice de ses enfants. Elle hait le seul de ses fils qui ne soit ni voleur, ni assassin. « Je te renie, dit-elle; ton frère est au bague, ton grand-père et ton père ont bravement fini sur l'échafaud, en narguant le prêtre et le bourreau. Il fallait te venger, te montrer vrai Martial, cracher sur le couteau de Charlot et la casaque rouge, et finir comme père, mère et sœur. Oh, lâche! encore plus crétin que lâche¹ ».

Cette mère — si l'on peut dire! — qui rêve pour ses enfants la guillotine, finit elle-même sur l'échafaud. Elle est satisfaite à cette dernière minute de voir le vice sur les visages de François et d'Amandine. « La misère les achèvera », ce sont ses dernières paroles.

La Thénardier est moins horrible. Elle a des faiblesses : son mari, qu'elle appelle « chéri, petit ami, mon homme », et les mauvais romans. Aime-t-elle ses filles? Peut-être!...

Elle a gardé pour son mari une sorte d'attachement aveugle, celui du chien pour son maître, mélange de dévouement et de crainte, nourri par son imagination, cimenté par l'habitude. Ce colosse féminin, qui aurait pu facilement assommer « son homme » d'un coup de poing, se tait dès qu'il prend la parole, s'incline devant lui, baisse les yeux devant le regard, à la fois rusé et farouche, de ce vautour-renard, et reconnaît en tout sa supériorité. Il la fascine comme un héros de roman.

1. Eug. Sue, *op. cit.*, t. II, III^e partie, ch. vi, p. 42.

La Thénardier a absorbé tous les plus mauvais romans ; ses lectures ont mis, sur son caractère odieux et brutal, un vernis de ridicule. Elle se donne parfois des airs de mijaurée, de femme romanesque et sentimentale. Cette gargotière, toujours grondant, criant, hurlant, a imposé à sa fille aînée le nom poétique d'Éponine. La cadette « risqua fort d'être appelée Gulnare » ; elle dut à un roman le nom d'Azelma. Devenue la Jondrette, la Thénardier devient effrayante. C'est elle qui, écumant de rage, excite les hommes de Patron-Minette au meurtre. « Elle avait soif de sang ». Cette mégère romantique n'avait-elle pas simplement le désir naïf et horrible de voir enfin réalisée une de ces aventures dont étaient bourrés ses romans?... Elle veut intervenir, elle-même, comme héroïne pour « la suite à demain »... Remarquons que Hugo fait encore ici allusion à l'influence des mauvaises lectures.

Éponine. — Éponine est beaucoup moins intéressante. Elle est banale, plus touchante peut-être, mais moins caractéristique. Chétive, décharnée, grelottante sous des haillons hideux, elle est une de ces misérables filles qui inspirent à la fois le dégoût et la pitié. La pauvreté avait fait d'une jolie enfant, un fantôme. Sa voix est sèche et cassée, comme celle d'un ivrogne.

Le trait le plus caractéristique, quoique banal, est qu'elle ne connaît pas la crainte. Exposée depuis sa tendre enfance au vent froid de l'hiver et aux regards cyniques des passants, que peut-elle redouter ? Éponine est capable de commettre, innocemment et sans rougir, les actions les plus honteuses ; elle est foncièrement gueuse.

Il y a des moments où Éponine est bien la fille des Thénardier. Elle se montre alors sous son aspect le plus vrai, le plus prenant. On se rappelle la scène devant la maison, rue Plumet. La fille jalouse a suivi Marius, disparu derrière la grille. Elle fait le guet... pour l'accabler de reproches, peut-être !... Le père Thénardier arrive avec la bande de Patron-Minette, venue bâcler une bonne affaire dans la même maison où Éponine monte la garde. Cette fille chétive, malheureuse, tient tête aux bandits. « Je ne

suis pas la fille au chien, puisque je suis la fille au loup ». Ils sont six. Qu'importe ! Elle n'a pas peur, elle n'a peur de rien : « Je n'ai qu'à crier, on vient, patatras ! Vous êtes six, moi je suis tout le monde ». Et les six hommes lâchent pied devant cette fille-fauve.

Cette effrontée est virginale en même temps. Dans la chambre de Marius, elle va et vient, le sein à demi découvert ; son jupon troué laisse voir ses jambes maigres et ses genoux rougis par le froid. Cette créature étrange a les formes d'un enfant et le regard d'une fille. Pendant que Marius lit la lettre de Thénardier, Éponine se démène avec des airs d'oiseau de nuit effarouché. Elle touche les vêtements du jeune homme, regarde tout, dérange tout, jette au miroir un coup d'œil étonné et fredonne de sa voix rauque, cassée, des refrains grivois. Sous son impudence perce une inquiétude. Elle est attirée par Marius mais elle le sent d'une autre classe, peut-être même d'une race supérieure. Hugo le fait comprendre.

Et pourtant l'amour, dans les bas-fonds, s'établit presque toujours entre semblables :

Entre la gueuse et le gueux, dit Hugo, les songes bâtissent on ne sait quel pont des soupirs. La fange du trottoir roucoule avec la grille du cachot. Il y a bergerade et bucolique entre la manille du cabanon et le bas blanc éclaboussé du carrefour. L'Aspasie du coin aspire et respire avec le cœur d'Alcibiade du coin de bois.. Vous riez ? Vous avez tort. Cela est terrible !¹

Hugo introduit ici un phénomène curieux ; une fille amoureuse d'un Monsieur qui représente presque toujours l'ennemi, c'est-à-dire celui qu'il faut exploiter, le client. Hugo veut-il rendre Éponine différente de ses semblables ? Connaît-elle encore l'aspiration vers un état meilleur ?...

Éponine aime Marius ; elle l'aime avec toute sa force d'idéal. Elle est prête à n'importe quel sacrifice pour lui, même à retrouver Cosette, sa rivale. Marius ne peut comprendre le dévouement d'Éponine ; il ne voit pas tout ce qu'elle souffre en parlant de la « belle demoiselle ».

1. Reliquat des *Misérables*, III^e partie, p. 540 de l'éd. Ollendorff.

Chacun d'eux poursuit son rêve : Marius vivra pour Cosette, Éponine mourra pour Marius !

Gueux en herbe

« Les enfants de la misère sont aussi les enfants de la lumière¹. »

Sur un autre mode que Rousseau, mais aussi passionnément, Hugo réfléchit au problème que pose l'enfant. Son intelligence et son cœur se trouvent d'accord pour comprendre l'enfant. Dès *Le Dernier Jour d'un Condamné*, une même idée l'accompagne : former les cœurs, entreprendre non plus l'éducation d'un enfant isolé, mais de tous les enfants, et surtout des malheureux². Les théories font place à un sentiment très profond. Le poète sait que celui qui n'aime pas ne comprend pas, et il se laisse aller à sa tendresse ; il laisse jaillir sa flamme, avant de la soumettre aux rigueurs des principes. Cet amour éclate déjà dans les poésies de sa plus tendre jeunesse. Hugo est le peintre de l'enfant par excellence.

C'est surtout l'enfant infortuné qui inspire au poète ses plus belles effusions. Nul n'ignore ces figures touchantes. Hugo entre sous le toit de ceux qui pleurent ; il va sur la grand'route, aux carrefours, cueillir les victimes innocentes. Que de tableaux il en rapporte ! Ainsi se forme l'émouvant groupe des petits gueux, sans père ni mère. Ils errent pieds nus, de hameau en hameau. Amaigris et malheureux, ils se partagent un morceau de pain noir, ramassé dans la boue. En pleine campagne, sous un beau ciel bleu, ils chantent... une chanson obscène, qu'ils ont apprise au seuil d'un cabaret. Misère d'enfant, tu es horrible !

Ils errent. Le petit, sous sa pâleur malsaine,
Chante, sans la comprendre, une chanson obscène,

1. Écrit au dos d'un prospectus d'un magasin de Guernesey, feuillet 564 dans le Reliquat des *Misérables*, manusc. 26 bis du Fonds Victor Hugo.

2. « ... enfants deshérités d'une société marâtre que la maison de force prend à douze ans, le bagne à dix-huit, l'échafaud à quarante ; infortunés qu'avec une école et un atelier vous auriez pu rendre bons, moraux, utiles... » Hugo, Préface du *Dernier Jour d'un Condamné*, en date du 45 mars 1832.

Pour faire rire, hélas ! — lui qui pleure en secret —
 Quelque immonde vieillard, au seuil d'un cabaret;
 Si bien que quelquefois, du bouge qui s'égaye,
 Il tombe à leur faim sombre une abjecte monnaie,
 Aumône de l'enfer que jette le péché,
 Sou hideux, sur lequel le démon a craché !

Tout le monde connaît l'admirable poème des *Pauvres Gens*² ? Qui ne s'est ému de Cosette, dans *Les Misérables*, la plus belle, la plus digne peinture de l'enfant infortuné ? Et le petit Savoyard qui chante sa vielle aux flanes et sa boîte à marmotte sur le dos, n'est-il pas émouvant ? Mais c'est Gavroche, la physionomie la plus poétique que Hugo ait donnée à un enfant.

Ancêtres littéraires de Gavroche.

Gavroche séduit à la première rencontre. Il est plus frais, plus original que les « gamins » qui l'ont devancé. Il les dépasse aussi en humanité.

A. Barbier : *Le Voyou*. — Pourtant, le petit voyou d'Auguste Barbier n'est pas sans charme. C'est le premier portrait du voyou parisien dans la littérature, déjà un peu symbolique :

La race de Paris, c'est le pâle voyou
 Au corps chétif, au teint jaune comme un vieux sou.
 C'est cet enfant criard, que l'on voit à toute heure
 Paresseux et flânant, et loin de sa demeure
 Battant les maigres chiens, ou le long des grands murs
 Charbonnant en sifflant quelques croquis impurs;
 Cet enfant ne croit pas, il crache sur sa mère,
 Le nom du ciel, pour lui, n'est qu'une farce amère ;

1. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, Rencontre (3 avril 1837).

2. Hugo, *La Légende des Siècles*, LII, Les Pauvres Gens.

Le manuscrit de Hugo est du 3 février 1834, antérieur de trois ans à la première édition des *Poèmes de la Charité* publiés en 1837 par Charles Lafont, bibliothécaire à Sainte-Geneviève. A consulter pour la genèse tant discutée de ce poème : Vapereau, *L'année littéraire*, 2^e année, 1860, p. 24. — Eug. Rigal, *Un prétendu « plagiat » de Victor Hugo*, reproduit dans *La Revue des Langues romanes*, 1897, p. 573. — Richard Lesclide : *Propos de table de Victor Hugo*, Rev. d'hist. litt. de la France, 1898, p. 335. — P. Berret : *Les Pauvres Gens de Victor Hugo et Les Enfants de la Mort* de Ch. Lafont, Revue Universitaire, 1946, p. 205-272.

C'est le libertinage enfin, en raccourci ;
 Sur un front de quinze ans, c'est le vice endurci.
 Et pourtant il est brave, il affronte la foudre,
 Comme un vieux grenadier il mange de la poudre ;
 Il se jette au canon en criant : liberté !
 Sous la balle et le fer, il tombe avec beauté.
 Mais que l'émeute aussi passe devant sa porte,
 Soudain l'instinct du mal le saisit et l'emporte,
 Le voici grossissant les bandes de vauriens,
 Molestant le repos des tremblants citoyens,
 Et, hurlant, et le front barbouillé de poussière,
 Prêt à jeter à Dieu le blasphème et la pierre¹.

Rey-Dussueil : Le gamin du « Cloître de Saint-Méry ». — Ni Courtat, ni Tapon-Fourgas, ni Perrot de Chezelles, ni Biré, qui ont patiemment disséqué les diverses sources de Gavroche, n'ont cité Rey-Dussueil² comme l'une de ses origines. René Dumesnil³, le premier, a attiré l'attention sur le petit Joseph du *Cloître de Saint-Méry*. Il a l'âge de Gavroche et son intrépidité gouailleuse. Si Gavroche est à la barricade de Corinthe, Joseph est à celle de Saint-Méry.

Eugène Sue : Tortillard. — On a comparé Gavroche à Tortillard. Tout sépare Gavroche de ce jeune monstre. Le mot connu de la Chouette, « amour de momaque, on n'a pas plus de vice que ce gueux-là⁴ », on ne pourrait l'employer à l'adresse de Gavroche. Le gamin des Thénardier n'est pas un vicieux ; il est délicieusement frais et malin.

Tortillard⁵ est un monstre ; ses farces sont lugubres. Il est

1. A. Barbier, *Iambes et Poèmes*, La Cuve, 1831.

(Le 3 décembre 1836, une bande de gamins fut arrêtée : Les bancs de la Cour d'assises ressemblent à ceux d'une école primaire. Le plus âgé a 19 ans. Le chef de cette bande, le héros de ce vol, est un enfant de 15 ans. Charles-Henri Thiénot. « Thiénot, dit *La Gazette des Tribunaux*, est le pâle voyou, dont Barbier a immortalisé, dans ses *Iambes*, les goûts crapuleux et la corruption précoce. Des petits yeux clignotant sous un front déprimé, sa voix brûlée par l'abus du rogomme et du vin bleu des barrières, son nez aigu, ses lèvres minces donnent à sa physionomie une expression toute particulière de débauche et de ruse) ».

2. Rey-Dussueil : *Le Cloître de Saint-Méry*, Paris, Dupont, 1832.

3. René Dumesnil, *L'Origine de deux livres des Misérables*, Mercure de France, 1911, p. 177.

4. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, t. II, 1^{re} partie, ch. xxi, p. 40.

5. « Tortillard... un enfant de dix ans au plus, rachitique, boiteux et contrefait... Le front de l'enfant disparaissait à demi sous une forêt de che-

aussi repoussant que Gavroche est séduisant. Tortillard nous fait penser à Lazarille de Tormès, quand il sert de guide au Maître d'école devenu aveugle. Mais, s'il joue de mauvais tours à son protégé, il n'a ni la fraîcheur de Lazarille, ni sa spontanéité. Il abuse de l'infirmité de son maître sans nous amuser. Mais Tortillard est pris sur le vif.

Se rappelle-t-on le procès Soufflard¹, dont nous avons parlé, et le petit gamin compris dans cette cause célèbre ? Arrêté pour vol, malgré sa finesse, l'enfant fut acquitté par la septième chambre de police correctionnelle. Le chef Soufflard, compétent en perversité, disait de ce petit : « Ce même ira loin ». Eugène Sue a mis ce mot dans la bouche de la Chouette et il a pris le portrait de cet apprenti de baigneur comme modèle pour son Tortillard.

Gringalet. — Dans *Les Mystères de Paris*, Sue introduit Gringalet, un enfant exploité et martyrisé par son maître². Pique-vinaigre, un coquin que nous avons cité, raconte l'histoire de Gringalet à un public étrange, composé par les détenus de la Force ! — Quel bon public que les forçats ! — Ils pleurent facilement. Leurs visages expriment la pitié et l'horreur aux détails des souffrances de Gringalet, qu'Eugène Sue, par la bouche du « conteur », pousse à l'excès.

Dumas père : Babolin. — Dans *Les Mohicans de Paris*³, une figure bien pâle et tout à fait épisodique, le gamin Babolin, flanqué d'une vieille tireuse de cartes nommée la Brocante, authentique produit de Paris, est déjà le gamin gouaillieur.

Ponson du Terrail : Rocambole. — Ponson du Terrail s'est souvenu de Tortillard dans la deuxième partie de ses

veux jaunâtres, durs et raides comme des crins. Un pantalon marron et une blouse grise, sanglée d'une ceinture de cuir, complétaient le costume de Tortillard, ainsi nommé à cause de son infirmité ; il se tenait à côté de son père, sur sa bonne jambe, comme un héron au bord d'un marais » (Eugène Sue, ouvrage cité, t. I, p. 66.)

1. Fouquier : *Causes célèbres*, Paris, Lebrun, 1857, p. 3. Cf. ici chapitre : *Patron-Minette*.

2. Cf. Sighele, *Eugène Sue et la psychologie criminelle*, Revue internationale de sociologie, mai 1908, p. 327.

3. Dumas père, *Les Mohicans de Paris*, Paris, Cadot, 1854-1855, 19 vol in-8°.

*Drames de Paris*¹. « Le Débardeur », c'est-à-dire la vieille femme du Cabaret, vit avec un gamin de douze ans, malicieux, déjà corrompu, et qu'on surnomme Rocambole. Rocambole est un enfant trouvé. Entré dans le cabaret, il se fait servir à boire et à manger, puis veut partir sans payer. La vieille le prend au collet, une lutte s'engage et, s'armant d'un couteau, Rocambole est sur le point de tuer la cabaretière sans plus de façon, lorsqu'il se ravise : « La mère, dit-il, tu vois que je suis une pratique finie, et que je pourrais te refroidir et emporter ton magot. D'ici demain, personne n'en saurait rien. Mais tu n'as peut-être pas vingt francs dans ton comptoir, et je préfère m'associer avec toi² ». Nous sommes loin de Gavroche !

Hugo et Gavroche.

Le gamin de « L'Histoire d'un crime ». — Fait curieux ! Chez Hugo même, il existe un précédent de Gavroche qui, nous semble-t-il, n'a pas été signalé. Dans *L'Histoire d'un crime*, chapitre XI, il y a, à côté de l'ouvrier-poète Pierre Tissié, sur la barricade de la rue Meslay, un enfant de quatorze ans, qui ne craint pas les balles. « Cela sera toujours bon pour s'y faire tuer », dit le gamin qui transporte force pavés. Une troisième attaque s'annonce et les soldats commencent à avancer le long des maisons. « Allons-nous-en », dit le chef de la barricade. — « Je reste », dit Pierre. — « Et moi aussi », dit l'enfant. Et il ajoute : « Je n'ai ni père ni mère ; autant ça qu'autre chose ! » Les soldats ne sont plus qu'à vingt-cinq pas. Le chef crie à ceux qui restent : « Venez ! » — « Non », dit Tissié. « Non », dit l'enfant. Pierre Tissié et l'enfant sont tués à coups de baïonnettes... C'est bien là une première image de Gavroche.

Gavroche. — Le petit vagabond spirituel et affamé, gueux

1. Ponson du Terrail : *Les Drames de Paris*, Lille, Impr. de Leleur, 1858-1859.

2. A ce sujet, n'oublions pas une circonstance assez plaisante, relevée par Régis Messac. Rocambole, dans ce chapitre, est âgé, comme nous l'avons vu, de 12 ans, mais dans le chapitre suivant, c'est-à-dire quelques heures après, il a 16 ans. (Cela expliquerait peut-être l'attitude affranchie du gosse.) Cf. Régis Messac, *Autour de Gavroche*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 1928, p. 571 sq.

en herbe, va faire son ascension vers la popularité grâce à Hugo. Le portrait du gamin est devenu célèbre :

Ce petit être... de sept à treize ans, vit par bandes, bat le pavé, loge en plein air, porte un vieux pantalon de son père qui lui descend plus bas que les talons, un vieux chapeau de quelque autre père, qui lui descend plus bas que les oreilles, une seule bretelle en lisière jaune, court, guette, quête, perd le temps, culotte des pipes, jure comme un damné, hante le cabaret, connaît des voleurs, tutoie des filles, parle argot, chante des chansons obscènes et n'a rien de mauvais dans le cœur¹.

Gavroche, lui, affublé d'un pantalon d'homme qu'il ne tient pas de son père, et d'une camisole de femme, qu'il ne tient pas de sa mère, est bien cet enfant du pavé, vagabond, chétif, bruyant, blême, lesté, éveillé, qui va, vient, chante comme un oiseau, joue comme un animal. Il rit quand on l'appelle galopin et se fâche quand on l'appelle voyou.

Je marche sur les talons
De mes pantalons
Trop longs².

Gavroche! Peut-on croire que Hugo ait pu hésiter pour ce nom?... Entré aujourd'hui dans la langue courante, ce nom désigne un type qui semble à jamais inséparable du gamin de Paris. Aurait-il pu ne pas exister? On lit, sur un petit fragment dans le manuscrit, le nom de Chavroche³. Hugo indique, en dehors de Chavroche, le nom de Grimebodin⁴. Sur la même feuille, en bas, encore une fois : le petit Chavroche.

Deux lignes, rayées sur le manuscrit, fixaient l'âge de Gavroche. C'était un petit garçon que la Thénardier avait eu au commencement de l'année et qui avait huit mois⁵; mais dans le roman Hugo modifie son âge :

Par intervalles, le cri d'un très jeune enfant qui était quelque part dans la maison, perçait au milieu du bruit du cabaret. C'était

1. Hugo, *Les Misérables*, III^e partie, liv. I^{er}, ch. 1^{er}.

2. Extrait du manuscrit des *Misérables*, feuille 595. (Ces vers se trouvent au dos d'une lettre datée du 14 juin 1861.)

3. *Ibid.*, double petite feuille au verso de la 2^e feuille (485).

4. *Ibid.*, feuille 708 (Cf : *Le Théâtre en liberté*. Les Mêmes, p. 240).

5. *Ibid.*, feuille 496.

un petit garçon que la Thénardier avait eu des hivers précédents, « sans savoir pourquoi, disait-elle; effet du froid », et qui était âgé d'un peu plus de trois ans. La mère l'avait nourri, mais ne l'aimait pas. Quand la clameur acharnée du mioche devenait trop importune : « Ton fils piaille, disait Thénardier, va donc voir ce qu'il veut » — « Bah ! répondait la mère, il m'ennuie ! » — Et le petit abandonné continuait de crier dans les ténèbres¹.

Depuis 1823, pendant que la gargote de Montfermeil somnait, les Thénardier avaient eu deux autres enfants, garçons tous deux. Gavroche une fois parti au gré du hasard, la Thénardier s'était débarrassée de ceux-là avec un bonheur singulier. Les petits garçons étaient devenus le fonds de commerce de la fille Magnon².

Oublions, pour un moment, que Hugo a élevé au symbole Gavroche, ce petit bonhomme; voyons-le tel qu'il est, émouvant et délicieux, pauvre petit gueux en herbe.

Gavroche³ se rappelle de temps en temps qu'il a de la famille. Alors, il quitte les boulevards, le Cirque, la Porte Saint-Martin; il descend les quais, passe les ponts et gagne les faubourgs, comme pour atteindre la Salpêtrière. Ainsi, il arrive à la Masure Gorbeau. Dans ce repaire où les misères semblent s'être donné rendez-vous, il frappe à la porte la plus misérable, il entre dans la famille la plus dénuée de tout, chez Thénardier, qui s'appelle maintenant Jondrette. Pourquoi l'enfant vient-il là?... Il ne sait ! Il ne trouve que l'indigence, et aucun sourire... Dans la rue, tout lui sourit. Il vient de la rue, il s'en va dans la rue. La rue est sa vraie famille. « Le gamin aime la ville, il aime aussi la solitude », ayant du sage en lui, *urbis amator* comme Fuscus, *ruris amator* comme Flaccus. Cet enfant illettré, ignorant, gai, que

1. Hugo, *Les Misérables*, II^e partie, liv. III, ch. 1 : La question de l'eau à Montfermeil.

2. Sur le feuillet 367 du manuscrit des *Misérables*, le nom de « Magnon » est remplacé par « Brujon » (qui fait partie de la Bande de Patron-Minette). Extrait du manuscrit, fragment de papier mastic rugueux, écriture au crayon.

3. Gavroche... « est le type de la légèreté stoïque de l'enfant de Paris, dont Hugo fait un idéal, idéal féroce ou compatissant par insouciance, qui caresse ou qui mord sans réflexion, écume légère flottante sur la mer agitée des capitales, qui n'a ni famille, ni école, ni profession, ni respect, et dont la moralité consiste en quelques chansons obscènes ou avinées ». (Lamartine : *Cours familier de littérature*, t. XV).

sera-t-il?... Attendez : *Currit rota*, le génie de Paris, au contraire du potier d'Horace, fait de la cruche une amphore¹ ».

Il lui arrive de ne point manger. Alors, il rôde au delà de la Salpêtrière, dans des lieux plus déserts, pour trouver une aubaine. Conquérir une pomme; ce serait dîner! Une haie clôture un vieux jardin dans lequel, il le voit bien, s'étale un pommier. C'est le jardin du père Mabeuf. Mais les voix qu'il entend dans ce jardin ne veulent pas se taire. Pour tout dîner, Gavroche se résigne au sommeil. La broussaille de la haie l'abritera bien. Sans le vouloir, il assiste ainsi à la scène entre Jean Valjean et Montparnasse. On se rappelle qu'après la lutte Jean Valjean a donné sa bourse à Montparnasse; Gavroche s'en empare, mais, malgré la faim, il ne la garde pas; il la jette par-dessus la haie, dans le jardin du père Mabeuf dont il a appris la pauvreté.

Une question se pose : A-t-il voulu voler et s'est-il ému à la dernière minute des paroles qu'il vient d'entendre? Ou simplement — et c'est ce que nous croyons — a-t-il voulu jouer un tour villonesque à Montparnasse, une de ces plaisanteries d'enfant qui portent en elles une justice implacable?

Un soir, le petit Gavroche grelottant sous ses loques, petit gueux gelé et pitoyable, voit deux enfants : l'un sept ans peut-être, l'autre cinq, pénétrer dans la boutique d'un barbier que Gavroche admire. Il les voit entrer émerveillés, comme dans une féerie, en quémendant peut-être. Le barbier les regarde furieux. Les deux petits s'effarent, balbutient; l'un s'interrompt par des sanglots, l'autre par des claquements de dents. Comment regagner la sortie? Se bousculant, ils atteignent la porte. Leur sourire a disparu. La féerie était l'enfer. Gavroche dehors n'a rien perdu de la scène. Les deux anges déchus pleurent. « Qu'est-ce que vous avez donc, moutards? », leur dit-il. Ils ne savent pas où coucher. « Venez donc avec moi! ». Les deux petits cessent de pleurer et suivent Gavroche, religieusement. Le respect est établi dès la première minute.

Le trajet est plein d'aventures : Après le barbier furieux

1. Extrait du manuscrit des *Misérables* (f° 366).

et agressif, la portière barbue, le passant indifférent, la mendiante malheureuse. Devant un boulanger, — bon sens personnifié dans un gamin! — Gavroche demande aux gosses s'ils ont diné. — « Monsieur, répond l'ainé, nous n'avons pas mangé depuis tantôt ce matin ». — « Vous êtes donc sans père ni mère », demande majestueusement Gavroche. — « Faites excuse, Monsieur; nous avons papa et maman, mais nous ne savons pas où ils sont ». — « Des fois, cela vaudrait mieux que de le savoir », dit Gavroche, pensif. Après le dîner rapide, ils continuent la route et rencontrent Montparnasse, travesti en « médecin », comme dit Gavroche. Montparnasse n'a-t-il pas des bécicles bleues? Il raconte au gosse que Babet, transféré à la Conciergerie, a réussi à s'évader « en prenant à gauche, au lieu de prendre à droite, dans le corridor de l'instruction ». — « Quel dentiste¹! », dit Gavroche. Et des mots, de petits mots, véritables trouvailles, accentuent son caractère. Rien n'étonne cet enfant, même pas l'histoire de la bourse disparue l'autre jour près du jardin du père Mabeuf, que Montparnasse lui raconte! « Mais toi, reprend Montparnasse, où vas-tu? » — « Je vais coucher ces enfants. » Et voici où commence la plus émouvante de toutes les scènes de Gavroche.

Montparnasse va vers la Grève, Gavroche vers la Bastille. L'enfant et les deux « mômes » entraînés par lui s'en vont vers cette espèce de monument public en débris, qu'on nommait « l'éléphant de la Bastille ». Gavroche trouvé là par la police eût été arrêté infailliblement pour vagabondage et bris de monument public. Le savait-il? En tout cas, il ne s'en souciait guère. Il se glisse dans la fente qu'il aperçoit sous le ventre du colosse et entraîne, à l'intérieur de l'effigie du pachyderme, les deux petits qui ont encore bien envie de pleurer. Le petit gueux héberge ainsi plus malheureux que lui. Il sait déjà, lui, se servir de ce qui peut le protéger dans sa vie errante, mais ces pauvres gosses, eux, ne savent pas!... Il trouvera toujours un trou pour se cacher, Gavroche; mais plus tard, quand la neige couvrira le sol, quand ça ne sera plus drôle, mais triste et froid, où

1. Arracher une dent, c'est extorquer de l'argent. — (Vidocq, *Mémoires*. t. II, p. 16.)

iras-tu te réfugier, petit gueux ? Quel logis te sauvera du givre, de la grêle, de la pluie ? Va-nu-pieds, quand tu grelotteras de froid et de faim, que feras-tu pour ne pas souffrir ?... Gavroche ne pense pas qu'il est sans père ni mère, sans pain et sans asile. L'avenir est un mot vide de sens pour lui ; il vit au jour le jour. Ce soir, il loge des enfants pauvres, comme un empereur des hôtes augustes ; demain, il couchera seul sous un banc. Les petits se blottissent l'un contre l'autre, rendus muets par l'étrangeté de l'endroit. Et avec un respect craintif et stupéfait, dit Hugo, « les deux enfants regardaient cet être intrépide et inventif, vagabond comme eux, isolé comme eux, chétif comme eux, qui avait quelque chose de misérable et de tout-puissant, qui leur semblait surnaturel et dont la physionomie se composait de toutes les grimaces d'un vieux saltimbanque, mêlées au plus naïf et au plus charmant sourire ». Dans ce petit vagabond, Hugo a incarné un grand artiste. Quand il dépeint aux enfants tout émus la belle vie qui les attend, Gavroche dépasse Debureau de loin :

Tu verras comme on s'amuse ! L'été, nous irons à la Glacière avec Navet, un camarade à moi ; nous nous baignerons à la Gare, nous courrons tout nus sur les trains devant le pont d'Austerlitz, ça fait rager les blanchisseuses. Elles crient, elles bisquent, si tu savais comme elles sont farces ! Nous irons voir l'homme-squelette. Il est en vie. Aux Champ-Élysées. Il est maigre comme tout, ce paroissien-là. Et puis, je vous conduirai au spectacle. Je vous mènerai à Frédérick-Lemaître. J'ai des billets, je connais les acteurs, j'ai même joué une fois dans une pièce. Nous étions des mômes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer. Je vous ferai engager à mon théâtre. Nous irons voir les sauvages. Ce n'est pas vrai, ces sauvages-là. Ils ont des maillots roses, qui font des plis, et on leur voit aux coudes des reprises en fil blanc. Après ça, nous irons à l'Opéra. Nous entrerons avec les claqueurs. La claque de l'Opéra est très bien composée. Je n'irais pas à la claque sur les boulevards. A l'Opéra, figure-toi, il y en a qui payent vingt sous, mais c'est des bêtas. On les appelle des lavettes. Et puis, nous irons voir guillotiner. Je vous ferai voir le bourreau. Il demeure rue des Marais, Monsieur Sanson. Il y a une boîte aux lettres à la porte. Ah ! on s'amuse fameusement !¹

¹ *Les Misérables*, IV^e partie, liv. VI, ch. II. — Où le petit Gavroche tire parti de Napoléon le grand.

L'orage, qui se fait entendre jusque dans le ventre de l'éléphant, continue à effrayer les petits. Mais Gavroche répond par un rire à la foudre qui tombe¹. Puis, un temps après, il n'y a plus ni rire, ni pleurs ; il n'y a plus que trois pauvres petits gueux endormis².

On se rappelle que Montparnasse vient réveiller Gavroche, pour l'amener à la Force participer à l'évasion de Babet, Brujon, Gueulemer et Thénardier. Gavroche n'avait pas reconnu ses frères, mais il reconnaît son père ! Va-t-il le sauver ? « Oh, cela n'empêche pas ! », dit-il.

Les deux enfants ramassés dans la rue, Gavroche ne les a plus revus. Ils n'étaient plus revenus au nid de l'éléphant, à la cour des miracles des gosses. Qu'ils eussent été conduits au Dépôt ou volés par un saltimbanque, leur trace était perdue pour Gavroche. Affamé et seul, Gavroche erre dans les rues. Puis, il rejoint les amis d'Enjolras. C'est à la barricade que nous le retrouvons :

Gavroche, complètement envolé et radieux, s'était chargé de la mise en train. Il allait, venait, montait, descendait, remontait, bruissait, étincelait. Il semblait être là pour l'encouragement de tous. Avait-il un aiguillon ? Oui, certes : sa misère. Avait-il des ailes ? Oui, certes : sa joie. Gavroche était un tourbillonnement. On le voyait sans cesse, on l'entendait toujours. Il remplissait l'air, étant partout à la fois. C'était une espèce d'ubiquité, presque irritante ; pas d'arrêt possible avec lui. L'énorme barricade le sentait sur sa croupe. Il gênait les flâneurs, il excitait les paresseux, il ranimait les fatigués, il impatientait les pensifs, mettait les uns en gaité, les autres en haleine, les autres en colère, tous en mouvement, piquait un étudiant, mordait un ouvrier, se posait, s'arrêtait, repartait, volait au-dessus du tumulte et de l'effort, sautait de ceux-ci à ceux-là, murmurait, bourdonnait et harcelait tout l'attelage, mouche de l'immense Coche révolutionnaire³.

1. « Bêta... c'est dehors que c'est noir. Dehors, il pleut, ici, il ne pleut pas ; dehors, il fait froid, ici, il n'y a pas une miette de vent ; dehors, il y a des tas de monde, ici, il n'y a personne ; dehors, il n'y a même pas la lune, ici, il y a une chandelle. Nom d'un ch... ! » (*Les Misérables*, IV^e partie, liv. VI, ch. II).

2. Ce tableau, Lamartine en parle dans sa critique : « C'est une larme dans la boue, mais la larme est chaude. » (*Cours familier de littérature*, t. XV, p. 439.)

3. Hugo, *Les Misérables*, IV^e partie, liv. XII, ch. IV : Essai de consolation sur la veuve Hucheloup.

Puis, ce petit Parisien en haillons, noble petite figure en loques, — voyant un flâneur élégant au bout de la rue s'écrie : « Et bien, cette vieille patrie, on ne fait donc rien pour elle ! »

Quelques instants plus tard, il chante en ramassant les cartouches :

Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire;
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à

La chanson finit brusquement, c'est une balle qui la fait taire. Gavroche est mort !

Les petits Thénardier. — C'est le 6 juin 1832, Gavroche n'est plus. Ses deux petits frères, mouillés par la pluie, pâles et en haillons, vagabondent dans les rues de Paris. Ils appartiennent désormais aux enfants que la police ramasse, égarés et perdus sur le pavé. Tristes et bousculés, ils arrivent au jardin du Luxembourg, où la nature semble être à table. De temps en temps, le petit répète : J'ai faim !... Les deux petits retrouvent la Providence. Sur les eaux d'un bassin, deux superbes cygnes se font admirer par un bourgeois et son gosse. L'enfant mord dans une brioche et laisse tomber négligemment son gâteau dans le bassin. Nos pauvres petits ne voient ni le bourgeois, ni son enfant, ils ne voient que la brioche. Dès que les deux richards tournent le dos, l'aîné des petits gueux se couche vivement à plat ventre sur le bord du bassin, dispute aux cygnes le gâteau, le ramasse : comme Gavroche il fait des parts, prend la petite pour lui et donne la grosse à son petit frère, en lui disant, comme avait dit Gavroche : « Colle-toi ça dans le fusil ! ».

Les gamins de Hugo étaient-ils pris sur le vif, ou sont-ils sortis de l'imagination de l'auteur?... Assurément, nous ne pouvons espérer déceler les modèles vivants qui auraient pu lui servir. D'ailleurs le poète, comme toujours, a exalté la vie. Gavroche est vrai, mais exceptionnel : c'est le gamin de Paris vu par l'œil d'un poète.

Descendants de Gavroche.

Ponson du Terrail : Marmouset. — Ponson du Terrail dans *Le Dernier Mot de Rocambole* reprend Gavroche et le fait évoluer dans le même milieu. Il s'appelle cette fois-ci Marmouset¹.

C'était un enfant de Paris, dans la mauvaise et pernicieuse acception du mot. Il était né quelque part entre le faubourg et le port de Bercy. Son père était ravageur, sa mère vivait mal et de tous les métiers. Que voulez-vous que devienne le fils d'un voleur et d'une femme sans mœurs²?

Il est un tout petit bandit; au reste Ponson du Terrail est dominé par le souvenir des *Misérables* : Marmouset se convertira au bien. Au lieu d'aider les malfaiteurs, il les poursuit. Nous trouvons alors un gueux conventionnel, bourgeois, moralisateur : bref, du Ponson du Terrail.

G. Aimard et H. Crisafulli : Mouchette. — Le type de Gavroche devient de plus en plus fréquent dans la littérature. Il paraît dans tous les romans policiers et populaires. Dans un interminable récit de ce genre, *Les Invisibles de Paris* par G. Aimard et H. Crisafulli³, on voit un petit gueux surnommé Mouchette⁴. Les auteurs ne se sont pas seulement inspirés de Hugo, mais aussi de Barbier⁵. Mouchette a bon cœur, comme Gavroche. Il a aussi une attitude héroïque, héroï-comique, disons plutôt, car il sauve son protecteur, le comte Warrens de « la Sirène », une femme « fatale ».

E. Gaboriau : Toto Chupin. — Dans un roman publié la

1. Dans *Le Reliquat des Mômes*, Hugo a indiqué comme titre de comédie : « Les Marmousets » (*Théâtre en liberté*, p. 404).

2. Ponson du Terrail, *Le Dernier Mot de Rocambole*. Paris, Dentu, 1865-1867, 5 volumes (1^{er} vol. : Les Ravageurs. ch. LVIII).

3. G. Aimard et H. Crisafulli : *Les Invisibles de Paris*. Paris, Amyot, 1867-1869, 5 vol. in-12.

4. « Ce moucheron, c'est ainsi qu'il se qualifie lui-même » (Hugo, *Les Misérables*, III^e partie, liv. I, ch. VIII).

5. *Les Invisibles de Paris*, 1^{er} vol. Les Compagnons de la lune, ch. VII.

même année 1867, par Émile Gaboriau¹, spécialiste du roman criminel, existe encore un enfant du pavé de Paris, Toto Chupin. Son père spirituel insiste sur sa ruse :

C'est un profond observateur que ce précoce gamin, dit-il. Depuis des années qu'il vit en écumant le ruisseau de Paris, la nécessité a aiguisé sa pénétration naturelle... A trier de l'œil dans la foule, ses dupes quotidiennes, il est devenu physionomiste, comme tous les gens dont l'existence est à la merci du caprice de ceux qui l'exploitent²...

C'est que la naïveté ne comptait pas au nombre des défauts de cet enfant de Paris. Sans cesse aiguisée aux meules de la nécessité, son intelligence était au-dessus de son âge³.

Toto Chupin a été dressé par le culte de l'argent de la société bourgeoise. Il fera tout pour cet argent, même un crime. Il scie le parapet d'un balcon sur lequel se trouve le héros innocent. Aura-t-il des remords ? Point encore. Ce n'est que dans *La Vie Infernale*⁴ que Toto revient complètement transformé. Il revient au bien, comme tous ses frères, après Hugo. Toute la horde des Gavroche, après *Les Misérables*, ont un coin d'azur dans le cœur.

*
*
*

Le poétique visage du petit gamin des *Misérables* plane sur les figurants tristes de la gueuserie. Ils n'appartiennent plus à la cour des miracles ; ce sont des gueux de carrefour, poussés par ci, tirés par là, tantôt par le bien, tantôt par le mal, sans bruit, sans volonté, aveuglés par l'angoisse du destin qu'ils sentent plus fort qu'eux.

Parmi eux, Valjean est la plus douloureuse figure. On sent qu'il n'appartient à rien. Il n'est ni bourgeois, ni gueux. Il est hors-la-loi. Il n'est pas contre la loi ; il est en marge des honnêtes gens et en marge du crime. Il n'a pas les traits d'un criminel, mais d'un fugitif, d'un errant. Bête traquée,

1. Gaboriau : *Les Esclaves de Paris*, Paris, Dentu, 1868.

2. *Ibid.*, t. I, xv.

3. *Ibid.*, xxvi.

4. Gaboriau, *La Vie infernale*. Paris, Dentu, 1870.

il reste suspect même dans son rôle de « mendiant qui donne l'aumône ». Il est une force errante et passagère, sans lieu ni feu.

Valjean est un romantique. De son inquiétude il forge l'idéal, de la fatalité qui l'accable il martèle les lois de la justice, du gueux il s'élève vers le surhomme. Il réussit le miracle : l'instinct de la justice annihile en lui l'instinct de conservation. Ce penseur, ce poète « qui porte comme une croix la marque de la chiourme¹ », s'écarte des notions vulgaires du « bien-être » pour libérer les forces nobles de sa nature. Plus il pénètre dans l'angoisse de la misère et de la mort, plus il s'échappe de ses compagnons de carrefour. Même l'intelligence de Valjean grandit à mesure qu'il devient meilleur. Glapieu continuera cette lutte pour le bien par la puissance du rêve. L'amour de Hugo pour ceux qui sont malheureux n'est pas douteux ; il lui a fallu les infâmes, les hors-la-lois, les vagabonds, les gueux, pour se réaliser pleinement.

1. Escholier R., *La Vie glorieuse de Victor Hugo*, Paris, Plon, 1928, p. 363.

CHAPITRE VII

LES COMPRACHICOS

« Tous les haillons font ce plaisir à toutes
les pourpres ¹ ».

RISUM TENEATIS. — Historique de *l'Homme qui rit*. — Sources. — L'intrigue. — Influences internes. — Influences extérieures : — Influence de la littérature anglaise. — Influence du fantastique.

GWYNPLAINE.

LES COMPRACHICOS. — Sources espagnoles. — Sources anglaises. — Hugo et les Comprachicos. — Le Doctor Geestemunde. — Hardquanonne.

L'ENFANT DANS LA GUEUSERIE.

LE JOUET HUMAIN. — Monstres-Amuseurs. — Nains et bouffons (France, Italie, Espagne, Russie, Angleterre). — Types de monstres chez Hugo. (Habibrah, Triboulet, Quasimodo, Perkeo).

L'HOMME QUI RIT.

URSUS. — Portrait et sources. — Saltimbanque et savantasse. — Le philosophe. — L'Idylle. — Errer c'est croître. — Chaos vaincu. — Maître et disciple. — L'ambition punie. — Ursus poète.

LA FANTÔME. — La Féerie. — Thersite romantique. — Le discours sur la misère.

Risum teneatis.

Avec *L'Homme qui rit*, on se trouve en face d'un fait poétique. Malgré l'intention proclamée par l'auteur, malgré les multiples préfaces qui annoncent une étude sociale, ce roman reste en dehors de tout classement méthodique. De ces genres « impurs » naissent parfois des choses merveilleuses. On verra combien peut se cacher de sève et de vie dans l'histoire étrange d'un va-nu-pieds.

1. « Une infirmité fait valoir une force... » Hugo, Fragment intitulé « Le Bouffon », reproduit dans l'édition Ollendorff de *L'Homme qui rit*, p. 553.

Historique de l'Homme qui rit. — Victor Hugo avait publié, le 12 mars 1866, son roman *Les Travailleurs de la Mer* et, tout aussitôt, il avait conçu un vaste plan, qui comprenait trois grandes divisions¹ : L'Aristocratie, la Monarchie, la Démocratie. Le sujet était séduisant à la fois pour le romancier, l'historien, le philosophe et le poète. On sait ce qu'il est resté de ces tentatives. A la fin du mois de mai 1866, son dossier n'était pas encore complet. Pourtant de nombreuses notes, prises entre 1825 et 1830 sur les vieilles lois anglaises, contenaient déjà en germe l'idée du roman. On était au mois de juin. Victor Hugo devait entreprendre quelque voyage de distraction et de repos, ou aller retrouver sa famille. Il passa en Belgique.

Le 21 juillet, à Bruxelles, il commença son livre et, le 29 septembre, il notait cette indication dans ses carnets : « J'ai lu en famille le commencement de mon nouveau roman *Lord Clancharlie* ». Ce deviendra le titre d'un des livres de *L'Homme qui rit*. Il avait achevé les deux premiers chapitres du livre troisième : *L'Enfant dans l'ombre*, lorsqu'il partit de Bruxelles.

Victor Hugo reprenait à Guernesey, le 6 novembre 1866, son roman interrompu à Bruxelles un mois avant ; il achevait le livre troisième : *L'Enfant dans l'ombre*. Au bout de dix-huit jours, son travail était suspendu, pour une cause inattendue.

Louis Ulbach, qui avait eu l'idée d'offrir aux étrangers, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1867, un guide de Paris sous le nom de *Paris-Guide*, avait demandé à Victor Hugo une introduction. Les plus grands écrivains avaient promis leur collaboration. A partir du 24 novembre, la plupart de ses heures furent consacrées à célébrer, sur le mode lyrique, la Ville Lumière. Cependant, Hugo revenait de temps en temps à son roman. Il notait quelques fragments

1. « Sous ce titre : *Etudes sociales*, l'auteur commence une série... Cette série qui a aujourd'hui pour première page (prélude), *L'Homme qui rit*. c'est-à-dire *l'Angleterre après 1688*, continuera par *la France avant 1789* et s'achèvera par 93 ». (Reliquat du manuscrit de *L'Homme qui rit*, vol. 28 bis, f° 16, et réimprimé par l'édition Ollendorff, p. 576.)

Le manuscrit de *L'Homme qui rit* se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris, Fonds Victor Hugo, sous le numéro 28, et le Reliquat sous le numéro 28 bis.

de dialogue; il ébauchait aussi des scènes de *Mangerons-ils?*¹, comédie en vers. Ce n'est que le 1^{er} mai 1867, après cinq mois d'interruption, que Hugo se remet à nouveau à son roman et il écrit, presque en entier, les deux premiers livres de la seconde partie : *Par ordre du Roi*. A la fin de juin, nouvelle interruption².

Le 18 août, Victor Hugo part avec sa famille pour la Hollande et revient à Bruxelles dans la seconde quinzaine de septembre. Le 17, il confie à Lacroix le projet d'un ouvrage qui n'a jamais été réalisé : *Le monde, l'homme, le peuple, encyclopédie du XIX^e siècle, en trois volumes*. En octobre, il rentre à Guernesey.

Il ne reprend pas encore son travail interrompu. Les événements d'Italie et la tentative de Garibaldi inspirent à Hugo son poème de protestation : *Mentana (la voix de Guernesey)*³, qui est traduit aussitôt dans toutes les langues d'Europe. La réponse de l'Empire est rapide : Les représentations d'*Hernani*, ainsi que celles de *Ruy Blas*, sont suspendues à Paris. Bientôt les représentations reprennent et même, selon Biré, l'autorisation de jouer *Lucrèce Borgia* est donnée par Napoléon III. Victor Hugo se remet à son roman et écrit, sans interruption, le reste de la seconde partie. Le leitmotiv revient dans une phrase : « J'ai senti le besoin d'affirmer l'âme⁴. »

Sources. — Regardons, comme toujours, les sources, anneaux utiles dans l'enchaînement de la pensée. On peut tout de suite dire que les sources de *L'Homme qui rit* sont sans rapport profond avec l'idée maîtresse de ce roman, qui relève presque entièrement de l'état d'âme de Hugo : chose importante à noter car, jusqu'alors, la dépendance entre la source et l'œuvre était évidente.

Au point de vue de la fidélité historique, *L'Homme qui*

1. Le plan date du 25 décembre 1863. Il lut à sa famille le 1^{er} acte : *La mort de la sorcière*, le 25 février 1867 et termina ensuite le second acte vers le 27 avril.

2. Pour une vue d'ensemble, *Historique de « L'Homme qui rit »* en appendice à l'édition Ollendorff (1907), p. 576-598.

3. Hugo, *Pendant l'exil* (1867), VIII.

4. Victor Hugo, Reliquat, *Historique de « L'Homme qui rit »*. Préface possible, p. 580, Ed. Ollendorff.

rit est inférieur aux autres œuvres de Hugo. L'auteur a déployé plus d'ingéniosité dans la fiction que de sérieux dans la documentation. M. Paul Berret, avec une admirable netteté, a recueilli des renseignements dans la bibliothèque de Hugo à Guernesey : Dans ces volumes accumulés se trouvent à peu près toutes les sources de *L'Homme qui rit*. En ce qui concerne notre sujet, voici celles qui sont intéressantes : *L'État présent d'Angleterre*, par Chamberlayne¹ ; *Les Délices de la Grande-Bretagne et de l'Irlande*, par James Beeverell² ; les volumes de Ledru-Rollin, *de la Décadence de l'Angleterre*³ ; le *Dictionnaire de la Conversation*⁴, Du Cange, Furetière, un dictionnaire espagnol. Sans doute, Hugo s'est souvenu aussi de *Peveiril du Pic*, de Walter Scott, où paraît le nain Geoffrey Hudson, comme de Voltaire, de Lesage, etc...

Mais tous ces volumes, auxquels il a emprunté de nombreux détails, n'ont que peu à faire avec la création de son roman ; ils ne peuvent nous donner que des points de repère pour son génie.

Le sujet de ce livre, pour ceux qui voudront bien lire ces volumes avec attention, est humain. Il est philosophique et non historique. Si ce livre se rattache à quelque chose, c'est au côté éternel de et non au côté passager. L'action, sans doute — et c'est la loi du drame comme c'est la loi de la vie — se passe dans un pays et dans un temps, mais elle se passe surtout dans l'âme humaine. Le reflet d'histoire spéciale qui nous éclaire tous, nous localise, mais ne nous circonscrit pas. L'infini du cœur n'est d'aucun siècle. L'homme n'est point daté⁵.

1. Chamberlayne E., *L'État présent d'Angleterre*. Amsterdam, 1688, deux parties in-12 ; cité par Hugo, *L'homme qui rit* (chap. Les Comprachicos). Cf. Maclean, Christina. *Comment Victor Hugo utilisa « L'État présent d'Angleterre »*, de Chamberlayne, dans « *L'Homme qui rit* », *Modern Language Review*, 4 octobre 1913.

2. Beeverell J., *Les Délices de la Grande Bretagne et de l'Irlande*. Leyde. 1707, 7 vol. in-8°. Hugo y a fait également allusion.

Cf. Ch. Maclean, *Comment Victor Hugo utilisa « Les Délices de la Grande-Bretagne de Beeverell, dans « L'homme qui rit »*. *Modern Language Review*, 2 avril 1913.

3. Ledru-Rollin, *De la Décadence de l'Angleterre*. Paris, Escudier, 1850, 2 vol. in-8°.

4. *Dictionnaire de la Conversation* (1830-1851). 34 vol., in-8°.

5. Note préalable sur les Comprachicos (f°s 63-65), Reliquat du manuscrit de *L'Homme qui rit*, reproduit par l'édition Ollendorff, p. 549.

L'Intrigue. — « Dans ce roman on peut distinguer, dit Biré, deux parties : un drame et un pamphlet. » Mais n'y trouvera-t-on pas aussi une féerie ? Victor Hugo ne fait-il pas appel, au même degré qu'à notre intelligence, à notre sensibilité et, surtout, à notre imagination poétique ?

L'intrigue du drame est simple : un fait divers cruel de l'époque. La baguette magique du dramaturge y rend tragiques des actions qui cependant ne sont que des conflits ordinaires. Le sujet est tiré, semble-t-il, d'un « rogue pamphlet », d'un pamphlet gueusard. Hugo l'a humanisé et poétisé. Sur l'ordre « bienveillant » du roi Jacques II, un enfant, après la mort de son père, est vendu aux Comprachicos, aux achète-petits, pour une somme de dix livres. Les coquins mutilent cet enfant, ils en font un monstre. Pris de peur devant les lois de plus en plus sévères contre les gens de leur espèce, ils quittent l'Angleterre et laissent l'enfant, le jeune Gwynplaine, sur le rivage. A cet instant tragique, il trouve, abandonné comme lui, vagissant, l'être qui jouera le principal rôle dans sa destinée. Tous les deux sont recueillis par Ursus, baladin ambulant. Des années passent ; l'horrible grimace de Gwynplaine a fait la renommée de l'« Homme qui rit ». On découvre que le baladin des foires n'est autre que l'héritier de Lord Fermain Clancharlie, baron Clancharlie et Hunkerville, marquis de Corleone en Italie, pair du royaume d'Angleterre. Il change de condition, mais non de figure ! La face « qui rit » reste son ennemie. Il retourne chez les bateleurs et, désespéré, il cherche la mort.

Influences internes. — Essayer de matérialiser les thèmes d'inspiration chez Hugo, pour mieux se rendre compte des influences, est toujours chose ingrate : l'étincelle mystérieuse n'est qu'en lui-même et, dans cette œuvre, elle est bien plus forte que dans les précédentes. Car, dans *L'Homme qui rit*, derrière le poète paraît l'homme. Ce roman, qui est peut-être le plus émouvant de Hugo, n'est pas considéré comme un chef-d'œuvre. Ne regrettons rien. Le parfait, l'unique, laisse rarement deviner l'auteur. L'instrument dont l'homme joue alors est plus grand que lui, trop beau, pour que le thème de sa propre vie puisse surgir de la symphonie qu'il

exécute. Nombre de systèmes critiques ont essayé de séparer la biographie d'un auteur de la logique successive et du fil chronologique de son œuvre. Ce procédé serait ici un non-sens. Le « fait poétique », dont nous parlions, est intimement lié à tous les derniers événements de la vie de Hugo. Ils ont nourri son génie et donné une singularité nouvelle à son lyrisme. On ne peut oublier que c'est de l'exil que vient la voix de *L'Homme qui rit*.

On a plaint cet exil éloignant le poète de la terre natale, au point de lui faire perdre racine. Il ne connaît plus les besoins, il ne partage plus l'existence de Paris¹. Il est loin du ciel élément et tempéré. Les orages littéraires ont fait place aux tempêtes de l'Océan ; des luttes ne sont restées que les blessures. Hugo a la nostalgie de la France lointaine, qu'il confond avec le pays de rochers et de vagues où il vit, comme il unit l'amertume de son art avec sa curiosité toujours éveillée des fictions et des antithèses. On dirait que la brume devient dense autour de lui :

... L'Océan manque absolument de mesure et de ce que nous nommons le goût. Une certaine folie est mêlée aux grands paysages de la mer. C'est l'abrupt dans l'inconsistant. Ils sont peut-être magnifiques, mais ils ne sont pas sages. L'Océan touche un archipel ou un promontoire, comme Michel-Ange une statue. C'est plutôt une secousse qu'un contact, Son baiser mord, Partout le coup d'ongle du lion, partout le coup de pouce du géant. On ne sait quoi d'amer qui est épars... Son plain-chant formidable efface et noie tout autre bruit. Effusion souveraine et terrible : excès de nuages, de souffles, d'écumes, de caprices, de liberté ; perpétuel manque de respect à l'ordre. La mer disproportionne tout... La mer déraisonne. De cette brutalité sort ce que les uns appellent le sublime et les autres l'extravagant².

Hugo dans ses précédentes œuvres poétiques a mis au jour ses plus beaux symboles épiques ; depuis longtemps il croit avoir épuisé sa haine. Que lui reste-t-il ? ... le rêve. Hugo rêve sur son rocher. Il a besoin de libérer son « moi » solitaire.

1. Cf. Théodore de Banville, critique sur *L'Homme qui rit*. Voir édition Ollendorff, p. 592, 2^e colonne.

2. Fragment intitulé : Portland, reproduit par l'édition Ollendorff de *L'Homme qui rit*, p. 559.

Il prend l'histoire de l'Angleterre et l'éclaire à la lumière de Guernesey. Il ramène la diversité d'un monde immense à la proportion d'anecdotes. Il se débat aux heures de travail contre les mélodrames qui peuplent ses heures d'oisiveté. Quelle que soit sa prodigieuse activité intellectuelle, il demeure dans le vide. Il n'a pas de matériaux vivants sous la main, les fictions viennent. Il n'y aura plus ni caractères, ni intrigues, ni psychologie dans cette nouvelle œuvre. Il n'en restera que leur écho lointain, comme les voix qui retentissent encore en lui, voix des morts : Léopoldine, sa femme, le passé... Crépuscule fatal, crépuscule du romantisme hugolien. L'épuisement, la fatigue feront naître d'autres valeurs.

L'exil est l'oubli, surtout quand « le soleil de la vie » s'incline sur l'horizon. Qu'est-il resté des voix éloquentes des innombrables extases romantiques ? Les vagues de l'Océan. Mais l'exil est aussi l'occasion de nouvelles beautés. Après la colère des *Châtiments*, l'offrande des *Contemplations*, Hugo combat contre le mal pour le bien, comme les chevaliers de *La Légende des Siècles*, mais la pensée reste douloureuse. Si la blessure s'envenime, la nature y appliquera son baume ; *Les Chansons des rues et des bois*, floraison poétique de Guernesey, en sont témoin. « C'est le Hugo, dit Valéry ¹, des extrêmes erreurs et des suprêmes beautés ».

Influences extérieures

Influence de la Littérature anglaise. — Il est facile de préciser les influences.

Nous savons par Stapfer ², le « French master » de Guernesey, que Hugo ne savait pas l'anglais, mais l'Angleterre occupe une place considérable dans l'œuvre de Hugo. Il est imbu de cette littérature qui faisait l'engouement de la France ³ à l'aurore du siècle. Scott et Shakespeare l'ai-

1. Valéry, *Variété II*. Paris, Gallimard, 1930 (chap. Situation de Baude-laire).

2. « Quand l'Angleterre voudra causer avec moi, dit Hugo, elle apprendra ma langue » (Cf. P. Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*. — Souvenirs personnels. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905, in-12, p. 191.

3. Cf. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*. Paris, Colin, 1898, in-8.

dèrent définitivement à se défaire des entraves classiques. MM. Ascoli¹, Baldensperger², Estève³, Maigron⁴, Marsan⁵ ont, par leurs travaux, contribué grandement à éclaircir cette question. La thèse de John Heywood Thomas⁶ a mis au point l'importance de la dette de Hugo envers l'Angleterre.

On s'est beaucoup étendu sur les réminiscences scottiennes dans l'œuvre de Hugo. M. Maigron⁷ considère *Han d'Islande* comme la première imitation sérieuse de Scott en France. Il y a aussi de nombreux échos du romancier écossais dans *La Légende des siècles*⁸. Là non seulement Victor Hugo se souvient de ses lectures de jeunesse⁹, mais on voit l'impression profonde laissée en lui par la lecture de Scott¹⁰ : c'est surtout la puissance du sentiment national, dont est imbuée l'œuvre du romancier de la vieille Ecosse, qui a incité le jeune Hugo à le suivre.

Le même sentiment l'attire d'abord vers Shakespeare. Comme Nodier, il ne voit d'abord Shakespeare qu'à travers Walter Scott; puis, il découvre que « Shakespeare est un total, Shakespeare a l'émotion, l'instinct, le cri vrai, l'accent juste, toute la multitude humaine avec sa rumeur. Sa poésie, c'est lui, et en même temps, c'est vous¹¹ ». Il découvre en

1. Ascoli, *L' « Amy Robsart » de Victor Hugo*. Revue des Cours et Conférences, 30 mai et 30 juin 1931 : et *Voltaire et Shakespeare*. Revue des Cours et Conférences, 15 juillet 1924.

2. Baldensperger, *La grande communion romantique en 1827 : Sous le signe de Walter Scott*. Revue de Littérature comparée, janvier 1927.

3. Ed. Estève, *Byron et le romantisme français*. Paris, Hachette, 1907, in-8°.

4. L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Waller Scott*. Paris, Hachette, 1898, 1 vol. in-8°.

5. J. Marsan, *La Bataille romantique*. Paris, Hachette, 1912, in-16.

6. J.-H. Thomas, *L'Angleterre dans l'œuvre de Victor Hugo*. (Thèse). Paris, P. André, 1933.

7. L. Maigron, *op. cit.*, p. 143.

8. Cf. P. Berret, *Le Moyen âge dans « La Légende des siècles » et les sources de Victor Hugo*. Paris, H. Paulin, 1911, in-8°.

9. Berret, *op. cit.*, p. 232, 267 (note) et p. 350.

10. Jusqu'en 1867, pour sa comédie : *Mangeront-ils ?* Hugo puise encore dans ses souvenirs. L'action de cette comédie se passe dans l'île de Man, comme une grande partie de l'action de *Peveril du Pic*. Quelques-uns des tours d'Airola rappellent Flibbertigibbet (*Kenilworth*). Enfin, Victor Hugo emprunte la ruse employée dans *Quentin Durward* par l'astrologue de Louis XI, pour échapper à la peine de mort dont son roi le menace.

11. V. Hugo, *W. Shakespeare*, 1^{re} partie, liv. II, Les Génies.

Shakespeare l'homme de théâtre. Lorsque Hugo se rend compte que le théâtre est une chaire et qu'il comprend la puissance qu'exercent les tréteaux sur les foules, Shakespeare prend, dans son esprit, les proportions que nous connaissons : « la dernière cathédrale gothique ».

Shakespeare, ennemi des rois sous les traits de Hamlet, n'a-t-il pas inspiré Gwynplaine et sa protestation tragique ? Les *Féeries* de Shakespeare... le sortilège, la mutilation, l'échelle d'êtres indéfinis de la matière à l'idée, du mal au bien, symbole et lutte entre la volonté de l'homme et la fatalité, tout cela est autant patrimoine du poète de Stratford que de celui de Guernesey.

Ce sont des idées philosophiques et politiques qui ont orienté Victor Hugo vers Shelley. Dans *L'Homme qui rit*, on retrouve, de temps à autre, les battements d'ailes de l'oiseau noir. Hugo a pu connaître de bonne heure Shelley par la *Revue des Deux Mondes*¹; il est hors de doute que François-Victor, qui fut aussi le traducteur de *La Reine Mab*, lui en parla souvent.

Le contact de Hugo avec Byron se fait surtout par les « accessoires » : quelques couleurs, des accents de mélancolie et des désespérances, qui sont au fond de tout bonheur, une certaine teinte de misanthropie, l'air fatal des héros. « Il aurait pu aussi bien ignorer Byron », dit Estève². C'est surtout par Shakespeare que l'influence anglaise a agi sur Hugo.

Influence du fantastique. — Shakespeare est frère de Dante. C'est le poète de l'inaccessible, du fantastique, de l'allégorie. Comment Hugo n'en aurait-il pas subi l'influence ? Dante naît à l'aube d'une société ; Hugo aussi. La grandeur de l'italien est dans sa liberté, exigée sans cesse par Hugo. L'imagination, le miroir à mille facettes, les aspects de la vie,

1. Cf. E. Forgues, *Poètes et romanciers modernes de la Grande-Bretagne : Shelley*, *Revue des Deux Mondes*, 1848, t. I, pp. 250-277 ; cf. E. de Guerle, *Byron, Shelley et la poésie anglaise*, *Revue des Deux Mondes*, 1859, t. I, pp. 69-88. Voir aussi Sarrazin, *La renaissance de la poésie anglaise* (1789-1889) Shelley, 1^{re} série, Paris, 1889, in-16

2. Estève, *op. cit.*, p. 521.

les reflets de la pensée, tous les rayons de l'âme, Hugo les veut, il s'en approche.

Le fantastique qui plane sur *L'Homme qui rit* ne vient pas uniquement d'aussi loin. « Ce mélange du réel et du fantastique », dont parle Gautier¹ et qu'il admire chez Hoffmann, nous en retrouvons des traces chez Hugo. Les sorcières, les figures grimaçantes et bizarres deviennent, chez lui, une ronde fantastique de criminels et monstres, — la chevauchée sur le balai devient la route du gibet.

Que Walter Scott ait précisé le goût des superstitions chez ses contemporains et que Hoffmann ait orienté les esprits ainsi préparés vers des émotions surnaturelles, c'est un fait connu. Hugo est prédisposé au fantastique. Il a toujours eu la hantise des terreurs et des superstitions. Le *Journal de l'Exil*² confirme ce point.

En 1838 déjà, le poète propose à Antenor Joly la création d'un théâtre d'épouvante. « La chose tombe, dit le poète, à cause de la stupidité des directeurs, mais rien n'est plus beau que ce fantastique mêlé au drame humain ». Surtout à la fin de sa vie, le fantastique interviendra dans la création hugolienne, mais l'idée date de loin.

Hugo veut partager avec les génies la hantise des fantômes. Tous « les penseurs sont des rêveurs³ ». Les théories philosophiques augmentent son penchant naturel pour les sciences occultes et l'attirent vers le spiritisme. Le *Journal de l'Exil* en est témoin, comme les tables tournantes de Guernesey ! Les phénomènes de son imagination se mêlent ainsi à la voix désespérée de la mer, qui se brise invariablement contre les rochers de Marine Terrace. « Il m'arrive quelquefois, dit-il de m'éveiller au milieu de la nuit en proie à une vive angoisse. Il me semble entendre le gémissement d'une âme qui souffre⁴. »

1. Gautier, *Étude sur les « Contes fantastiques »*, dans E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. de Marmier, Paris, Charpentier, 1878.

2. Le *Journal de l'Exil*, rédigé par sa fille Adèle, rapporte au jour le jour les propos que le poète tenait à ses familiers; on y rencontre le résumé de toute une métaphysique (cf. P. Berret, *La phil. de V. Hugo*. Paris, 1910, p. 33).

3. V. Hugo, *Post-scriptum de ma vie*. Promontorium somnii, III.

4. Cf. Berret, *La philosophie de Hugo*. Paris, 1910; et G. Simon : *Chez V. Hugo, Les tables tournantes de Jersey*. Paris, 1923.

De plus en plus, l'état de sa santé se prête à des excursions vers l'inconnu. Bien qu'il soit merveilleusement équilibré, il a cependant des mouvements d'angoisse : « Autrefois, dit-il dans le *Journal*, je dormais comme un homme tranquille ; maintenant, je ne me couche jamais sans frayeurs et, quand je m'éveille le matin, c'est avec un frisson... maintenant j'éprouve une indicible horreur¹. »

Il faut retenir ce mot ; il explique bien des pages. Les angoisses se sont installées dans l'œuvre. Hugo aime tirer ses images de l'épouvante qu'il ressent. Il s'est familiarisé avec le mystère comme avec le monstre. Un monde fantastique peuple Marine-Terrace : « Moi, je ne sais pas dans quel monde nous vivons, dit-il. Je suis bouleversé. La nuit, les âmes, le jour, les idées² ».

Dans une lettre à Paul Meurice, parlant de ces années 1854-1855, il lui confie ses Apocalypses³. De cette fièvre, sa poésie se ressent aussitôt ; sa prose seulement vers le déclin de sa vie.

Jusqu'en 1860 environ, les tables de Guernesey interviennent par un message poétique de l'autre monde. La deuxième décade de l'exil appartient au romancier. Les romans à partir des *Misérables* jusqu'à *l'Homme qui rit* continuent cette enquête sur des sujets différents : l'Inconnue l'âme humaine, la nature monstrueuse, le monstre, la pieuvre, l'incompréhension de l'un pour l'autre, le monstre moral.

L'épouvante des voix d'outre-tombe se calme avec les années. Ce qui est resté, avec le sens ardent de la pitié,

1. V. Hugo. *Journal de l'exil*.

2. Septembre 1853. Cf. Denis Saurat, *La Religion de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1929. — Cf. Paul Hazard, *Avec Victor Hugo en exil*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1931.

3. De cette fièvre, *Les Contemplations* n'usèrent qu'une faible partie. Puis vient *Dieu* et *La Fin de Satan*, certaines pièces de *La Légende des Siècles*, notamment : *Abîme* (26 nov. 1853), *Inferi* (11 juin 1854), *Tout le passé, tout l'avenir* (7-17 juin 1854), *Écoute, nous vivrons* (6 déc. 1854), *Dieu invisible au philosophe, Ténèbres, La Nuit L'Homme se trompe* (25 janv. 1855) : *Le Géant Soleil* (29 avril 1855) ; d'autres du livre *La Destinée* des *Quatre vents de l'esprit*, un grand nombre de pièces de *Toute la Lyre*, et plusieurs poèmes de *Dernière Gerbe*. Cette œuvre allait s'accroître, en 1857, de *l'Ane* et de *La Pitié suprême*.

c'est la passion de sa jeunesse pour le théâtre d'épouvante. Hugo écrit le drame *l'Homme qui rit*. On comprendra que les sources livresques, dans cette œuvre, sont de moindre importance.

Gwynplaine.

L'enfant qui pleure. — C'est l'hiver 1690, mémorable aux pauvres, un de ces soirs au vent glacial dans le golfe inhospitalier de Portland. Une barque biscayenne est amarrée. Une planche, jetée du bord à une saillie basse du rocher fait communiquer la barque avec la terre. Pas une maison, pas un navire ! Isolement ! On discerne des silhouettes qui ne portent ni vêtements d'hommes, ni vêtements de femmes, mais des loques. De longues capes à dentelures se meuvent dans le vent et donnent à ces ombres des airs d'oiseaux de nuit. Ces oiseaux sont des *ragged*, c'est-à-dire des déguenillés, de véritables « jail-birds », gibier de prison, qu'on dirait sortis de la littérature gueusarde anglaise¹. Parmi eux, une ombre plus petite va et vient, portant des fardeaux. C'est un enfant. Il se dépêche, voyant les autres se hâter. Le départ est donné. Les gueux bondissent pour quitter la terre, sautent dans le bateau, se ruent pour s'embarquer les premiers. L'enfant se précipite pour passer aussi. On l'écarte brusquement au risque de le jeter à la mer. La barque quitte la falaise ; elle s'éloigne vite du rivage, bien plus fantastique que *Cocke Lorelles Bote*². L'enfant n'a pas eu le temps de s'y accrocher. Il reste sur le rocher et regarde, étonné. La barque se perd dans la brume... Il est seul avec le ciel « gris de cristal ». Il ne fait pas un geste. Tout à coup il frissonne. C'est le réveil du cauchemar ? Non, c'est la vague qui lui a mouillé les pieds. Pourquoi ces hommes l'ont-ils oublié ici ? « Pourquoi l'a-t-on mis hors de la vie » se demande-t-il ? Il n'a que dix ans.

Ce petit être en haillons ignore où il est. Il quitte la pointe

1. Pour une vue d'ensemble de la « rogue's literature », voir F. W. Chandler, *The literature of Roguery*. 2 vol. Boston and New-York, Houghton, Mifflin and Company (The Riverside Press, Cambridge, 1907).

2. *Cocke Lorelles Bote* (vers 1510) édité par E. F. Rimbaud (Percy soc. Publ. vol. VI). Cf. Chandler, *op. cit.*, t. I, p. 76.

du rocher et monte le long de la falaise. Il ne sait où aller, mais il semble suivre un itinéraire fatal, itinéraire propre à toute infortune. L'étrange, c'est que l'automatisme s'introduit dans cette logique. L'homme agit alors comme un rêveur, l'enfant comme un homme. « Il se hâtait sans but, espèce de fugitif devant la destinée ». Il veut adhérer au vivre. Il agit sans vouloir. Avec l'agilité d'un singe, d'un clown peut-être, l'enfant en haillons attaque la roche vertigineuse, qui semble reculer dans la profondeur de la nuit. La première attaque qu'on fait à la vie n'est-elle pas toujours victorieuse?... « Cette montagne est un barrage entre le ciel et lui ». L'enfant se met à marcher contre cet inconnu. Il est porté plutôt qu'il ne marche. Est-ce sa destinée, cette nuit qui s'ouvre devant lui?... Gwynplaine acquiert ses premières notions vraies. Il explore la vie par ses propres moyens et à ses risques. Sa première rencontre est avec un pendu, à la merci des oiseaux. Ce cadavre d'un contrebandier, hideux et triste spectacle pour des hommes, fait banal dans la littérature de l'époque, est pour l'enfant la perception confuse de l'horreur. Misère perdue dans la neige, il regarde faire le vent. Là mort, insouciant de la présence d'un enfant, danse... Cette mort-là, au commencement de sa vie errante, ne semble-t-elle pas un avertissement? La mort sans pleurs n'est que fantôme. La peur vient. L'enfant se met à courir, sa chemise tremblotte sur son petit corps maigre. Ce petit être a un guide, le seul qui soit sûr et incapable de trahison : la faim. Il saute d'un rocher à l'autre, au risque de tomber dans des profondeurs qu'il ignore. Il échappe aux dangers inconnus de lui ; sait-il qu'ils l'entourent?

Il glisse, grimpe, roule, cherche, marche, persévère ; il a toujours faim et la neige n'est pas drôle, elle est triste ; elle n'est pas amusante, elle n'est que froide. Il grelotte dans sa chair nue quand il voit une trace dans la neige, la marque d'un pied dans cette plaine, dans cette solitude... C'est la voie du salut ! Les yeux grand'ouverts, l'enfant se met à suivre les pas. La trace se perd et l'enfant ne voit plus rien ; il ne voit pas, mais il entend quelque chose dans l'invisible : un gémissement ; c'est une autre misère qui appelle.

Sa première idylle commence. Les gueux ont aussi leur chanson dès le berceau. Gwynplaine s'avance, épiant. Il ne voit encore que de la neige mais, dans cette tombe blanche, une voix appelle : un petit corps chétif, blême et froid, encore vivant sur le sein de sa mère morte. C'est le nourrisson d'une mendiante égarée. Le petit vagabond va-t-il s'enfuir ? Courir dans ce brouillard, seul, est déjà une dangereuse et terrible aventure. Non ! au contraire, Gwynplaine se penche vers le nourrisson, l'enveloppe dans sa vareuse, et emporte vers l'inconnu son « premier fardeau ».

Bien qu'il soit exténué, il avance maintenant à travers la bourrasque. Sa charge augmente son courage. La première responsabilité est aussi le premier encouragement. Il prend confiance en lui, une confiance aveugle ; il se donne à elle parce qu'elle se présente sous une forme vivante, qui lui communique de la chaleur. Il aperçoit une ville dessinée sur l'horizon de plomb. « Il touchait donc enfin à des hommes ? » Son supplice sera fini. Il ne sent plus son fardeau. Il court.

C'est la ville de Weymouth, avec ses groupes de pignons et de cheminées, qu'il voit devant lui. Deux enfants perdus sont là, parmi les hommes. Mais la société est un autre désert. Le froid venant des hommes étreint davantage le cœur. L'enfant avait touché à la ville inexorable. Les maisons, autant d'idoles aux yeux noirs dans des écrins jaunes, sont distantes et impitoyables. Ce petit être dépouillé par la douleur, après avoir subi l'indifférence de la nature, s'approche de l'indifférence des hommes. Les hommes et les villes s'unissent dans le désir de déjouer l'amour et la pitié. Ce visage de la ville impitoyable, Hugo en avait-il la vision prophétique ? N'est-il pas celui des grandes villes d'aujourd'hui ?

Gwynplaine sent le désespoir. Dans le désespoir « il y a une parcelle de Dieu¹ », dit Hugo. Ayant toujours dans les bras la petite masse informe que le destin lui a confiée, le petit gueux rencontre Homo le loup et, grâce à lui, il trouve l'homme Ursus, l'animal élevé au niveau de l'homme et

1. Hugo, *L'Homme qui rit*, I^{re} partie, liv. III, ch. IV.

l'homme cherchant l'amitié des bêtes de préférence à celle des hommes.

Ainsi, trois misères font société.

Gwynplaine rencontre l'hippocrate forain, Ursus. Tantôt nuancées de bonne humeur, tantôt pleines d'amertume, les idées d'Ursus restaient toujours dans le domaine de la vie vraisemblable. Mais le réel que le petit gueux affamé et difforme apporte au vagabond philosophe touche au fantastique. Sa surprise est grande quand, le lendemain matin, il regarde l'intrus :

... Des yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines; pour face, un écrasement et tout cela ayant pour résultante le rire. Il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre¹.

Les Comprachicos.

Avant d'étudier la victime, voyons quels en furent les bourreaux.

Comprachicos, de même que *Comprapequenos*, est un mot espagnol qui signifie « les achète-petits ». Ces voleurs d'enfants qui, dans *L'Homme qui rit*, font l'objet d'une longue étude ajoutée après l'achèvement du roman, ne sont — Hugo le dit lui-même² — qu'« un fait, point de départ du drame ». Chez Hugo, comme chez Scott, l'emploi des personnages interlopes est commandé par une idée supérieure.

Sources espagnoles. — Il serait plus facile d'écrire l'invasion des fourmis ou l'itinéraire des sauterelles que de suivre les traces des tribus nomades telles que les Comprachicos. Sont-ils des gueux ou simplement des pillards, que la misère d'Espagne a répandus sur le monde?... C'est de l'Espagne qu'ils levaient l'ancre, selon Hugo, et traversaient la mer pour gagner les autres pays.

1. *Ibid.*, II^e partie, liv. II, ch. I.

2. Reliquat, *Note préalable sur les Comprachicos*, Édition Ollendorff, p. 549.

Hugo a rencontré déjà ces mendiants sauvages dans son voyage des Pyrénées, en 1843. A Leso, situé à l'extrémité du bras de mer, il fait connaissance avec des êtres étranges, vagabonds, qui demandent l'aumône avec de grands gestes protecteurs. Pampelune lui procure les mêmes impressions. Dans les montagnes sauvages, dont le village s'appelle Ernani, où Hugo était passé enfant, il vit des postillons aux allures de gnomes, « un démon traînant le tonnerre », des gueux fantastiques vêtus de guenilles et coiffés de bérêts¹, guides semblables aux anciens Trabucayres². Le portrait d'un de ces brigands figure dans *L'Album de voyage*³ et a été reproduit dans le reliquat d'*Alpes et Pyrénées* de l'édition Ollendorff. Les associations de Trabucayres⁴ étaient nombreuses en Espagne. C'étaient des bandes bien distinctes, qui opéraient sous les noms de leurs chefs respectifs et n'avaient de commun que le procédé : séquestrations, tortures, menaces de mort, meurtres. Le vol était élevé à la hauteur d'un art ; des règles précises étaient établies pour s'introduire dans une maison, pour s'emparer d'un jeune enfant.

Les Trabucayres. — La bande de Ramon Falip avait son centre d'action à Saint-Laurent de Cerdans ; celle de Jayme Bosch rôdait la nuit au Soler, dans les bois et jusque sous les murs de Perpignan ; la bande de Pierre Cercos, dont le

1. « A gauche du mayoral, se tenait un grand gueux d'une vingtaine d'années, presque aussi fantastique que le postillon. C'était le sagal. Cet étrange gaillard, sanglé, chaussé d'une loque, vêtu d'une guenille et coiffé d'un berret, risquait sa vie vingt fois par heure. A chaque minute, il se ruait à terre, sautait d'un bond à la tête de l'équipage, insultait les mules, les appelait par leurs noms avec des cris effrayants : La capitana ! La gaillarda ! La générale ! Leona ! La carabinera ! La collegiana ! La carcaña ! fouettait, piquait, pinçait, mordait, frappait du poing et du pied, poussait au triple galop la diligence, qu'il semblait ne pouvoir plus suivre et qui le dépassait avec la vitesse de l'éclair et, au moment où on le croyait à un quart de lieue en arrière, à l'instant le plus rapide de la course, un homme qui semblait lancé par une bombe, tombait tout à coup sur le siège, à côté du mayoral. C'était le sagal qui se rasseyait ». Hugo, *Pyrénées*, XI, Pampelune (11 août 1843).

2. Le nom de Trabucayres donné aux brigands espagnols vient du fusil à canon évasé dont ils se servaient : le trabuc ou tromblon en catalan.

3. Album, XI, p. 4.

4. Cf. H. Viros, *Conférences sur « Los Trabucayres »*, Perpignan, Imprimerie de l'Indépendance, 1898, in-16.

procès se déroula devant la Cour d'assises le 2 septembre 1845 et se termina le 9 du même mois, par la condamnation à la peine de mort du chef de la bande, Cercos, par celle de huit ans de réclusion pour Vincent Justafré, de cinq ans de prison pour Joseph Laporte, dit « Jougla ». La plus célèbre fut la bande de *Las Illas*¹ ; c'est celle qui laissa le souvenir le plus précis.

Les bandits étaient appelés « *Trabucayres de Las Illas* » parce qu'ils avaient établi leur quartier général dans une petite commune perdue entre les Albères et les derniers contreforts des Pyrénées, à proximité de la frontière espagnole. Refuge aussi agréable que sûr, perché sur une colline assez élevée, le groupe de maisons où se trouvent l'église et le presbytère, était un véritable poste d'observation d'où l'on pouvait surveiller tout ce qui se passait dans la plaine. Si les gendarmes — les *espardagnetas*, comme disent les trabucayres dans leur langage imagé — viennent pousser une reconnaissance du côté de Las Illas, la sentinelle aux aguets fera entendre le sifflet d'alarme et, en une enjambée, nos « trabucayres » seront sur le territoire espagnol. Si on les serre de trop près ou s'ils sont surpris la nuit, il y a au presbytère une cachette où la police n'ira jamais les dénicher. Fait digne de remarque, les bandits, au lieu d'être dénoncés à la police, étaient les bienvenus à Las Illas et dans bien d'autres endroits. Devant eux, les portes s'ouvraient toute grandes : c'était à qui leur rendrait le plus de services. On les aidait à se cacher. En cela, certains obéissaient à la crainte des représailles, d'autres n'étaient peut-être pas insensibles à l'appât du gain car les trabucayres payaient largement l'hospitalité et les services reçus. Ils semaient à pleines mains les *quadruples* dont ils étaient « chargés » au retour de leurs expéditions.

Chez l'aubergiste du village, ils trouvaient la table prête et ils conviaient à leur plantureux repas tous ceux qui voulaient y prendre part. Le fils de l'ancien maire du village, Vincent Justafré, était au nombre de leurs amis. Les débats

1. Viros, *op. cit.*, p. 9.

auxquels donna lieu le procès révélèrent que les feuillets du *Bulletin des Lois* avaient servi à fabriquer leurs cartouches. Le curé, qui ne fut pas leur complice, leur avait cependant voué toute sa sympathie; il les recevait fréquemment à la Rectoria et leur donnait droit d'asile sous le toit de son église.

Hugo a eu peut-être par son guide des révélations sur ces bandes. Mais, en tout cas, il est à supposer qu'il eut connaissance des procès célèbres qui se succédèrent à la Cour d'assises des Pyrénées-Orientales, de l'année 1834 à l'année 1846, où l'on jugea de ces bandes qui, cachées dans les replis des montagnes, menaient une vie de brigandage et de déprédation.

*Les Gitanos*¹. — La tradition veut que les Bohémiens volent des enfants. Tout le monde la connaît. Sur une couverture in-4° de « La Galerie royale de Dresde » qui a servi d'enveloppe au premier dossier de *L'Homme qui rit*, Victor Hugo jeta longtemps pêle-mêle les premières idées qui traversèrent son esprit pour l'établissement du canevas de son roman. « Nous avons vu de nos jours, en Espagne, une affiliation de ce genre, dirigée par le trabucaire Ramon Selles, durer de 1834 à 1866 et tenir trente ans sous la terreur trois provinces, Valence, Alicante et Murcie² ».

Nous n'avons pas trouvé trace de Ramon Selles mais il

1. Voici comment Pasquier raconte leur première apparition en France : « Le 17 avril 1427, vinrent à Paris douze penanciers (pénitents), un duc, un comte et dix hommes à cheval, qui se qualifièrent de chrétiens de la basse Égypte, chassés par les Sarrazins qui, étant venus vers le pape confesser leurs péchés, reçurent pour pénitence, d'aller sept ans par le monde sans coucher en lit. Leur suite était d'environ 420 personnes, reste de douze cents qu'ils étaient avant leur départ. On les logea à la Chapelle et on allait les voir en foule; ils avaient les oreilles percées où pendait une boucle d'argent; leurs cheveux étaient très noirs et crépus, leurs femmes très laides, sorcières, larronnes et diseuses de bonne aventure. L'évêque les obligea à se retirer et excommunia ceux qui leur avaient montré leurs mains. Par ordonnance des Etats d'Orléans de l'an 1560, il fut enjoint à tous ces imposteurs sous le nom de Bohémiens ou Égyptiens, de vider le royaume sous peine de galères. » (*Recherches de la France*, liv. IV, ch. xix).

2. Hugo, *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 2^e chapitre préliminaire : Les Comprachicos, iv.

n'est pas impossible que ce fût le chef d'une bande carliste devenu malfaiteur, dont Hugo aurait connu l'histoire en parlant, selon son habitude, avec les gens du pays.

Ici se mêlent, dans l'esprit de Hugo, Trabucayres et Gitanos, confusion signalée par M. P. Berret¹, confusion d'autant plus facile que, sans compter les troupes errantes qui traversent les Castilles, l'Aragon (Saragosse est la résidence du roi élu des Gitanos), la Manche, l'Estremadure et surtout l'Andalousie, certains quartiers de Valence et de Murcie, le grand faubourg de Triane à Séville, et les environs de la Porte-de-Terre à Cadix, sont presque entièrement peuplés de bohémiens. Depuis les déserts d'Égypte jusqu'aux clairières d'Écosse, les hommes basanés, au nez crochu, aux cheveux semblables à des touffes de crin, ont fait parler les chroniqueurs, donné du travail à la justice et de la joie aux romanciers. Dans la charrette héroï-comique de la vie vagabonde, influencés par la lune et dominés par la peur, ils mènent leur existence de saltimbanques et de criminels sur la grande route des gueux.

Ce n'est pas la première fois que Hugo s'occupait des Égyptiens qui faisaient retentir leurs balafos² et leurs tambourins d'Afrique déjà aux fêtes des fous. Mathias Hungadi Spicali, duc d'Égypte et de Bohême, du roman de *Notre-Dame*, le grand chef de l'assaut de la cathédrale et vieux bohémien, devait connaître les procédés que Hugo attribue aux Comprachicos. La Esmeralda n'est-elle pas l'enfant volé de la recluse ? La curieuse peinture que fit Cervantès de la vie menée par cette race vagabonde à travers les provinces d'Espagne, est sûrement connue par notre poète. La « Bohémienne de Madrid », Preziosa, n'est-elle pas, nous l'avons dit, une sœur aînée, infiniment gracieuse, d'Esmeralda ? Et Scipion et Bergansa³ ne parlent-ils pas aussi de cette canaille bohémienne qui

1. Cf. P. Berret, *Les Comprachicos et la mutilation de Gwynplaine*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 1913, p. 503-518.

2. V. Hugo, *Notre Dame de Paris*, t. I, liv. II, ch. III : Besos para golpes.

3. Cf. Cervantès, *Dialogue merveilleux de deux chiens extraordinaires*. Trad. d'Amédée Chaillot, Paris, Ardan, in-8, 1879.

ramasse tout, cache tout et dévore tout? Cervantès, qui se fait parfois l'écho des préjugés populaires, se montre dans la seconde partie de *Don Quichotte*, plus tolérant et plus charitable envers les Gitanes. Lesage a pu donner à Hugo aussi quelques indications d'un autre ordre. Guzman d'Alfarache lui aussi parle des gitanes.

Mais ce n'est pas l'Espagne qui décida, en définitive, chez Hugo, des destinées littéraires des Comprachicos.

Sources anglaises. — Hugo a longtemps hésité avant de s'arrêter au nom de Comprachicos¹. Tout d'abord, il avait voulu donner à cette bande un nom anglais. Dans le manuscrit, on trouve des traces d'une petite enquête sur la traduction possible du nom. On lui répondit « *Buy Children* », expression qui lui déplut. Il pensa à un nom indien *Les Chaylas*. Un des projets qui l'arrêta quelque temps fut de les appeler *Raghles*, du nom d'une île légendaire de l'Irlande où la bande fut supposée avoir eu son repaire. Il avait trouvé la description de l'île *Raghles* dans *les Délices de la Grande-Bretagne* de Beeverell² et s'en était servi pour situer la réunion des *Comprachicos*, leur rendez-vous en Angleterre, en ajoutant une pittoresque indication sur les cinq tas de pierres qui couvrent les tombeaux dans une gravure hors-texte des Carrick-Fergus³.

Voici ce qu'on lit textuellement dans la première rédaction de *L'Homme qui rit* :

Celui de tous ses lacs qui éveille l'intérêt le plus saisissant, car la curiosité est parfois poignante, c'est le petit lac Derg ou Dirg, jadis Liffer, situé à six milles anglais et à cinq milles irlandais de Dungall. Au milieu de ce lac il y a une île et, au milieu de cette île, il y a un trou qui va au Purgatoire. L'île se nomme *Raghles*, le trou se nomme Frugadory. Les Comprachicos, fort dévôts à saint Patrick, qui a fait le trou communiquant au purgatoire, ne venaient jamais dans cette île plus de onze à la fois; cinq s'asseyaient sur les cinq tas de pierres qui couvrent les tombeaux à la pointe nord de l'île, et six dans la grotte où était le trou, laquelle

1. *Robaninos, Robachicos, Comprapequenos*, Reliquat, f° 104. *Comprachicos* est un mot castillan qui signifie achète-petits, reliquat, f°s 40, 43, 51, 104, etc... *Buy Children*, reliquat, f° 43, *Raghles*, reliquat, f°s 50 et 60.

2. Beeverell, *op. cit.*, III^e partie, t. VII.

3. *Ibid.*, t. VII, p. 1461.

ne contenait que six hommes, pas un debout. C'est à cause de cette grotte que les Irlandais appellent cette île, Ellan-u-Frugadory, ce qui veut dire : île du purgatoire.

Or ce texte est à peu près le même que celui de Beeverell dans *Les Délices de l'Irlande* :

A deux lieues à l'Orient de Dungall, on rencontre un petit Lac, nommé Dirg ou Derg, anciennement Liffer, au milieu duquel est une île, fort célèbre autrefois pendant le Catholicisme, parce qu'on croyait que le Faux-bourg du Purgatoire étoit là. Cette île s'appelle Reglis ou *Raghles*, et les Irlandois la nomment Ellan-u-frugadory, c'est-à-dire l'île du Purgatoire. Les Moines y avoient bâti une cellule d'une profonde caverne, et avoient fait croire au Monde que quiconque avoit le courage d'y entrer alloit en Purgatoire... Pour soutenir cette fantaisie, on disoit que le bon saint Patrice... obtint de Dieu, par ses prières, que la terre s'ouvrit en cet endroit jusqu'au Purgatoire, afin que ses Auditeurs fussent convaincus... des peines des méchants après cette vie... L'on trouva que cette caverne, qu'on faisoit passer pour le chemin du Purgatoire, n'étoit autre chose qu'une petite cellule creusée dans le roc, où il n'entroit de jour que par la porte, si basse qu'à peine un homme de grande taille s'y pouvoit tenir debout, et si étroite qu'elle ne contenoit que six ou sept hommes à la fois. Quand il venoit quelqu'un dans l'île, un petit nombre de Moines, qui demeuroient proche de la caverne, le faisoient jeûner et veiller¹...

Hugo avait pris aussi des notes sur les vagabonds de Londres sous la rubrique « *The Mud's Larks* (Les alouettes de la boue) » :

Aux deux marées basses de jour et de nuit, vieillards, enfants, femmes avec des hottes, ramassent au seuil des Docks où le flux est entré et d'où il est sorti, les détritits, haillons, etc... tombés dans la vase, jambes nues, pieds nus, guenilles — espèces de chiffonniers de la mer... Les vieilles filles publiques deviennent mendiante et chiens d'aveugles (*blind's dog*), elles mènent un vieux mendiant sans yeux jouant de la flûte².

L'intention de Hugo de localiser sa bande de gueux en Angleterre se trouve encore précisée. Il avait soin de rechercher pour eux des détails de la couleur locale anglaise. Pour

1. Beeverell, *op. cit.*, t. VII, p. 1472.

2. V. Hugo, Reliquat du manuscrit de *L'Homme qui rit*, vol. 28 bis, folio 236.

la mutilation, les *Comprachicos* s'étaient servis, selon Hugo, d'un certain Docteur Conquest. Un célèbre accoucheur de ce nom était mort à Londres en 1866, au moment où Hugo avait commencé son roman. Ainsi Hugo fait fabriquer des monstres aux *Comprachicos* grâce aux renseignements trouvés dans les *Délices de la Grande-Bretagne de Beeverell*¹ et *l'État présent de l'Angleterre* de Chamberlayne². Seulement, le procédé du Dr Conquest se confond, dans l'esprit de Hugo, avec des indications trouvées dans Du Cange.

Ce qu'il y a aussi de spécifiquement anglais, ce sont les peines prononcées contre les *Comprachicos* :

Un statut des premiers temps de Guillaume et Marie frappa rudement l'affiliation des acheteurs d'enfants. Ce fut un coup de massue pour les *comprachicos*, désormais pulvérisés. Aux termes de ce statut, les hommes de cette affiliation, pris et dûment convaincus, devaient être marqués sur l'épaule d'un fer chaud imprimant un R, qui signifie *rogue*, c'est-à-dire gueux ; sur la main gauche d'un T, signifiant *thief*, c'est-à-dire voleur ; et sur la droite d'un M signifiant *man-slay*, c'est-à-dire meurtrier. Les chefs, « présumés riches, quoique d'aspect mendiant », seraient punis du *collistrigium*, qui est le pilori, et marqués au front d'un P, plus leurs biens confisqués et les arbres de leurs bois déracinés...³

Ces détails sont en effet pris dans Chamberlayne qui dit :

Dans les Felonnies... le criminel doit être marqué à la main gauche avec un fer chaud imprimant un T ou un M pour thief, c'est-à-dire voleur, ou man-slay, ce qui veut dire meurtrier. Les vagabonds sont brûlés à l'épaule avec un R qui veut dire rogue, en français coquin... le parjure ou faux-témoin avec serment est puni de Pillory, appelé en latin Collistrigium, et on le marque au front avec un fer chaud d'un P. Ses biens sont confisqués et les arbres de ses bois déracinés⁴.

Il est juste de remarquer que ces lois n'étaient plus en

1. Dans le Reliquat de *L'Homme qui rit* (f° 107), Hugo a mis l'indication suivante : « Délices de l'Angleterre... voir la table magons et monstres. »

2. Chamberlayne, *op. cit.*, 1^{re} partie, ch. XIII, p. 179.

3. Hugo, *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 2^e chapitre préliminaire : Les Comprachicos, VI.

4. Chamberlayne, *loc. cit.*

vigueur au temps de Marie et de Guillaume et qu'elles n'étaient nullement destinées, et pour cause, aux comprachicos.

On sait que Hugo consulta, pour les peines prononcées contre les voleurs d'enfants, Du Cange, aux articles *Plagium* et *Plagiarius*, sinon à l'article *Denasatus*¹. Au premier article, Du Cange donne les références concernant les lois des Wisigoths et des Frisons et, il fournit cette indication curieuse : *Plagiarius. In glossis antiquis mss. qui inducit leg. seducit) pueros et sollicitat servos alienos... Alexander Nequam : Qui pueros vendis, Plagiarius est tibi nomen*. Hugo cite les titres et les chiffres de paragraphes des lois wisigothe et frisonne ; il reproduit les vers de Nequam :

Hardquanonne, aux termes de la loi, après confrontation suivie d'effets... vous allez être dégagé de ces entraves, et remis au bon plaisir de Sa Majesté pour être pendu comme plagiaire.

— Plagiaire, fit le sergent de la coiffe. C'est-à-dire acheteur et vendeur d'enfants. Loi visigothe, livre sept, titre trois, paragraphe « Usurpaverit » ; et Loi salique, titre quarante et un, paragraphe deux ; et loi des Frisons, titre vingt et un, « De Plagio ». Et Alexandre Nequam dit : *Qui pueros vendis, Plagiarius est tibi nomen*².

Grâce à l'introduction du sergent de la coiffe et du justicier quorum, les extraits de Du Cange font, encore une fois, figure anglaise. Un tas de noms géographiques, comme Justus de Carrickfergus, etc..., rencontrés dans le livre des *Délices de la Grande-Bretagne*³, essaient de tremper d'atmosphère britannique la bande des gueux et leur victime.

Hugo et les Comprachicos. — « C'étaient d'honnêtes gens, affirme le poète. Qu'on en pense ce qu'on voudra, ils étaient parfois sincèrement scrupuleux. Ils poussaient une porte, entraient, marchandaient un enfant, payaient et l'emportaient. Cela se faisait correctement⁴ ».

1. Du Cange, *op. cit.*

2. Hugo, *L'Homme qui rit*, II^e partie, liv. V, ch. 1 : Solidité des choses fragiles.

3. Beeverell, *op. cit.*, III^e partie, t. VII, p. 1461.

4. Hugo, *L'Homme qui rit*, I^{re} partie, 2^e chapitre préliminaire : Les Comprachicos, v.

Dès le xvi^e siècle, le siècle le plus complexe et varié en gueuserie, les gueux et vagabonds devenaient de plus en plus nombreux en Angleterre aussi. Les règnes de Henry VIII, Edward VI, Mary et Elisabeth avaient mis des milliers de petits fermiers, laboureurs et soldats dans le ruisseau. Sans home et sans travail, ils traînaient une vie de vagabonds. La vie était assez agréable pour ces vagabonds parce que, non seulement les monastères, mais aussi les grands s'occupaient d'eux d'une façon charitable. Thomas Harmann¹ dédie son livre à Lady Elisabeth, countess of Shrewsbury, parce que sa bonté fut inépuisable envers les malingreux, gueux et mendiants. De l'autre côté, les autorités même donnaient des sortes de licences, qui transformaient légalement et immédiatement le vagabond en un citoyen, *law abiding citizen*, et obligeaient toutes les personnes à lui venir en aide. Ces licences étaient signées parfois par des archevêques ou des aristocrates. Thomas Harmann donne vingt-quatre différentes classes de gueux, vingt-quatre professions tout à fait « honorables ». Ces professions ne sont nullement inventées par Harmann, et ont existé, nous le savons, de tout temps. Beaumont et Fletcher² parlent aussi des règles et des lois de la gueuserie anglaise, identique à celle du bord de la Loire ou des rives de l'Ebre.

« L'affiliation » des Comprachicos avait également ses lois, son serment, ses formules mais ils avaient quelque chose de bien particulier ; ils étaient internationaux :

Les comprachicos étaient plutôt une association qu'une peuplade, plutôt un résidu qu'une association. C'était la gueuserie de l'Univers ayant pour industrie un crime. C'était une sorte de peuple arlequin, composé de tous les haillons. Affilier un homme, c'était coudre une loque³.

Cette bande formait un tout, lié par la fraternité de la gueuserie universelle, c'était une immense pieuvre d'industrie vicieuse s'étendant sur le monde entier. Les Comprachicos

1. Thomas Harmann, *Caveat* (1566-1567) publ. par E. Viles et I. Furnival, Londres, Trübner and Co. 1869, in-8°.

2. Fletcher, *Beggar's Bush* (1661). Cf. Chandler, *op. cit.*, t. I, p. 251.

3. Hugo, *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 2^e chapitre préliminaire, v.

chicos de Hugo sont cosmopolites, unissent tout ce que les divers pays ont craché et jeté dans la boue.

Sous ce nom « comprachicos » fraternisaient des Anglais, des Français, des Castillans, des Allemands, des Italiens. Une même pensée, une même superstition, l'exploitation en commun d'un même métier, font de ces fusions. Dans cette fraternité de bandits, des levantins représentaient l'Orient, des ponentais représentaient l'Occident. Force Basques y dialoguaient avec force Irlandais, le Basque et l'Irlandais se comprennent, ils parlent le vieux jargon punique; ajoutez à cela les relations intimes de l'Irlande catholique avec la catholique Espagne. Relations telles qu'elles ont fini par faire pendre à Londres presque un roi d'Irlande, le lord gallois de Brany, ce qui a produit le Comté de Letrim¹.

Ils avaient rendez-vous dans les coins les plus éloignés du monde; et voici quels étaient leurs quatre principaux points de rencontre :

Un en Espagne, le défilé de Pancorbo²; un en Allemagne, la clairière dite la Mauvaise Femme, près Diekirch³, où il y a deux bas-reliefs énigmatiques représentant une femme qui a une tête et un homme qui n'en a pas; un en France, le tertre où était la colossale statue Massue-la-Promesse, dans l'ancien bois sacré Borvo-Tomona, près de Bourbonne-les-Bains⁴; un en Angleterre, derrière le mur du jardin de William Chaloner, écuyer de Gisbrough en Cleveland dans York⁵, entre la tour carrée et le grand pignon percé d'une porte ogive⁶.

Mise à part la terreur qu'ils inspirent, les Comprachicos ressemblent peu aux bandes gueusardes évoquées par les romanciers et dramaturges anglais du commencement du xvii^e siècle⁷.

Hugo nous montre les différents membres de cette bande

1. *Ibid.*

2. *Pancarbo ou Pancorvo*, Bourg à 58 kilomètres au Nord-Est de Burgos (Vieille Castille) Espagne centrale, district de *Miranda del Ebro* (château qui servait au temps de Don Rodrigue).

3. *Diekirch*, ville du Grand Duché et à 28 kilomètres Nord de *Luxembourg*, chef-lieu de district sur la *Sure* ou *Sauer*, affluent gauche de la Moselle.

4. *Bourbonne-les-Bains*, Haute-Marne, arrondissement de *Langres*.

5. *Cleveland ou Cliff Land*, district de *North Riding*, Cté d'*York*.

6. *L'Homme qui rit*, *ibid.*

7. Cf. *Jonathan Wild and his circle*, dans Chandler, *op. cit.*, t. I, pp. 155-164. Cf. Walter Scott, *The fortune of Nigel* (Les aventures de Nigel, trad. par M^{me} Collet (d'après Barbier). Paris, Gosselin, 1822, 4 vol. in-12.

de Comprachicos dans le livre intitulé *L'Ourque en mer*¹. Ils étaient dix sur la petite felouque, avec trois hommes d'équipage. Il y avait d'abord le patron de l'Ourque, un *vascongado*, basque landais de Biscarosse. Le chef de la bande s'appelait *Gaïzdorra*, brusque, alerte, un homme qui ne pouvait tenir en place; puis un vieux qui avait l'air d'un allemand, le *Doctor Gerhardus Geestemunde*; un gênois, lieutenant du chef, *Giangirate*; un languedocien *Jacques Quatourze*, dit le *Narbonnais*; un provençal *Luc-Pierre Capgaroupe* du bagne de Mahon; deux matelots, un basque du nord, *Galdeazun* un basque du sud, *Ave Maria*, voleur. Enfin deux femmes, dont une Irlandaise *Barbara Fermoy*², et une Basquaise *Asuncion*.

Le plus intéressant de tous est le Doctor Geestemunde. Hugo le décrit; « une de ces figures à fond perdu où la nationalité s'efface », chauve, grave, avec un air de prêtre. Cette figure mystérieuse, qui avait « le sourcil d'un trabucaire modifié par le regard d'un archevêque³ », nous l'avons déjà rencontrée chez Hugo. Est-ce à Saint-Goar⁴ ou à travers le paysage farouche de Bacharach⁵? L'ombre de « Schloss Reichenberg » n'a-t-elle pas hébergé ce songeur savant dont la « mobilité polyglotte » va jusqu'à la grimace? N'a-t-il pas étudié les cavernes de ces « voleurs homériques », les redoutables chevaliers bandits qui s'étaient surnommés eux-mêmes « fléaux du pays » (Landschaden), brigands blasonnés à la Diète de l'Empire? Non, nous ne trouvons pas son nom dans les lettres du Rhin, dans ce paysage fantastique avec ses ruines à la fois réelles et fabuleuses, et ces puits pleins d'âmes et de squelettes; mais Geestemunde nous reste familier; il est imbu de l'atmosphère hugolienne. Deux gueux de « L'ourque en mer » le décrivent ainsi :

— ... quel est cet homme ?

— Un homme.

1. Hugo, *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, liv. II.

2. Cf. Christina Maclean, *op. cit.*, p. 176 et 177.

3. *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, liv. II, ch. II.

4. V. Hugo, *Le Rhin*, Lettre XVII^e, Saint-Goar.

5. *Ibid.*, Lettre XVIII^e, Bacharach.

- Quelles langues parle-t-il ?
- Toutes.
- Quelles choses sait-il ?
- Toutes.
- Quel est son pays ?
- Aucun et tous.
- Quel est son Dieu ?
- Dieu.
- Comment le nommes-tu ?
- Le Fou.
- Comment dis-tu que tu le nommes ?
- Le Sage.
- Dans votre troupe, qu'est-ce qu'il est ?
- Il est ce qu'il est.
- Le chef ?
- Non.
- Alors, quel est-il ?
- L'âme¹ !

« L'âme » du bateau fantôme de la gueuserie soulevait son feutre chaque fois qu'il passait devant la Sainte Vierge de la proue. « On sentait en lui le chrétien, dit Hugo, compliqué de fatalisme turc ». C'était « une âme attentive aux ténèbres et sujette à des réapparitions de conscience² ».

Hardquanonne. — Hardquanonne ne se trouve pas sur le bateau des *Comprachicos*. Il était resté en Angleterre. C'est un homme de cinquante à soixante ans, quand Hugo donne son portrait lors de son supplice dans « la cave pénale » :

... Il était chauve. Des poils blancs de barbe lui hérissaient le menton. Il fermait les yeux et ouvrait la bouche. On voyait toutes ses dents. Sa face maigre et osseuse était voisine de la tête de mort. Ses bras et ses jambes, assujettis par les chaînes aux quatre poteaux de pierre, faisaient un X. Il avait sur la poitrine et le ventre une plaque de fer, et, sur cette plaque, étaient posées en tas cinq ou six grosses pierres. Son râle était tantôt un souffle, tantôt un rugissement³.

Hardquanonne ressemble au célèbre James Hind qui, le 24 septembre 1652, un vendredi, « his unlucky day », fut

1. Hugo, *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, liv. II, ch. III.

2. *Ibid.*, 1^{re} partie, liv. II, chap. II.

3. *Ibid.*, II^e partie, liv. IV, ch. VIII, Gémissément.

torturé. C'est lui qui représente « *The English Gusman*¹ », le Guzman anglais. La littérature anglaise se félicitait d'avoir un exemplaire aussi fameux que le gueux espagnol. Le XVII^e siècle a encore connu une véritable notoriété du même genre : *The Witty Rogue Arraigned, Condemned, and Executed* et *The English Villain, or the Grand Thief*. Le sort de Hardquanonne sera moins glorieux.

Les personnages si pittoresques des *Comprachicos* sont tout à fait hugoliens. Il les a formés selon sa fantaisie et pour le besoin de sa cause : Gwynplaine ! cette cause qui lui importe toujours par dessus tout : la cause d'un être misérable. C'est là « ma manière de peindre des choses vraies par des personnages d'invention », écrit le poète à l'éditeur Lacroix à propos de « *L'Homme qui rit*² ».

L'enfant dans la gueuserie.

Les Comprachicos travaillaient l'homme comme les Chinois travaillaient l'arbre. Ils avaient des secrets, nous l'avons dit. Ils avaient des trucs. Art perdu. Un certain rabougrissement bizarre sortait de leurs mains. C'était ridicule et profond. Ils touchaient à un petit être avec tant d'esprit que le père ne l'eût pas reconnu. Quelquefois ils laissaient la colonne dorsale droite, mais ils refaisaient la face. Ils démarquaient un enfant comme on démarque un mouchoir³.

Après l'artifice des « jambes de Dieu », les gueux avaient inventé « le modelage de l'homme vivant », la mutilation savante des corps et des visages. Les « chirurgiens » primitifs des cours des miracles sont devenus des « maîtres » raffinés, selon Hugo.

C'était toute une science, dit-il. Qu'on s'imagine une orthopédie en sens inverse. Là où Dieu a mis le regard, cet art mettait le strabisme. Là où Dieu a mis l'harmonie, on mettait la difformité. Là où Dieu a mis la perfection, on rétablissait l'ébauche⁴.

Le but aussi s'affirmait. L'infirmité était une ressource,

1. George Fidge, *The English Gusman or the History of that unparallel'd thief James Hind*, 1652.

2. Hugo, *Lettre de l'exil*, décembre 1868 (V. Hugo, *Correspondance* (1815-1882), Paris, Colmann Levy, 1896-1898, 2 vol. in-8 (t. II, p. 329-330).

3. *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 2^e chapitre préliminaire, iv.

4. *Ibid.*, II.

mais grâce à la capacité médicale la difformité sera une source d'or. L'exploitation au meilleur rendement dans ce genre était celle des enfants.

C'était un fait ancien dans l'histoire de la gueuserie que d'acheter, voler, louer, vendre, en un mot que d'exploiter des enfants. Dans les Gaules, avant la domination des Francs, les pères de famille, qui manquaient de travail et de pain, conduisaient leurs enfants au marché et les vendaient, comme ils auraient vendu leurs bestiaux.

Ce trafic était fort commun, relate la chronique. Il avait lieu publiquement, non seulement dans l'ancienne France, mais encore en Allemagne, dans la Flandre, en Italie et en Angleterre. Sous le prétexte de leur pauvreté, des misérables mettaient quelquefois en vente non seulement leurs propres enfants, ou des nouveaux abandonnés, mais encore des enfants qu'ils avaient dérobés. Le trafic des petits miséreux fut porté à un tel excès dans les Îles britanniques qu'il devint le principal objet d'une mission apostolique de Grégoire, devenu pape en 590¹.

Le *Journal d'un Bourgeois de Paris* relate qu'il y avait, vers 1440 dans l'Île-de-France, des larrons redoutables. Ils prenaient les petits enfants qu'ils trouvaient sur les chemins, dans les villages ou villes. « Ils les enfermaient en huches et là mouraient de faim et d'autres mesaises, qui ne les rançonnoit de grande rançon² ». Vers 1448-1449, furent pris des « caimants, larrons et meurtriers » qui, « par géhenne, avouèrent des crimes atroces³ ». Spécialistes dans l'enlèvement des enfants, ils les martyrisaient en leur coupant les jambes ou les pieds. A un enfant de deux ans, paraît-il, ils crevèrent les yeux avec des épingles⁴.

Sébastien Brant, dans le « *Narrenschiff* » parle aussi de ces horribles procédés :

Sin Kind die mussent jung dar an,
On underloss zum bettel gan

1. Cf. Terme et J. B. Monfalcon, *Histoire des enfants trouvés*, Paris, Paulin, 1840, in-8°, p. 84.

2. *Journal d'un Bourgeois de Paris* (1408-1449) dans « *Choix de Chroniques et Mémoires sur l'Histoire de France* (xv^e siècle) par J. A. C. Buchon, Paris, Desrez, 1838, p. 718.

3. *Ibid.*, p. 730.

4. Cf. J. Chartier, *Chronique et Charles VII*, publiée par Vallet de Viriville, Paris, 1858, 3 vol. in-18 (t. II, p. 67-68).

Und leren wol das battel geschrei,
 Er brach in ee ein arm entzwei,
 Oder etzt inn vil blatzer, hülen
 Do mit sie künden schrigen, hülen¹.

Alexandre Barclay, qui a tiré de l'original allemand une version en vers, *The Shyp of Folys of the Worlde*, parle aussi des « vagabonds mendiant avec des enfants, dont les bras et les jambes avaient été cassés dès leur naissance pour exciter davantage la compassion² ».

Le *Liber vagatorum* spécifie qu'il existe des gueux qui empruntent des enfants le jour de la Toussaint ou des Morts³ et se postent avec eux devant les églises, en les présentant comme orphelins.

Les « enfants trouvés », déposés au tour de Saint-Jean-le-Rond, près de Notre-Dame de Paris, étaient confiés, selon l'arrêt du 11 août 1552, à une femme chargée de veiller sur eux. Mais le choix de cette matrone et de ses aides était fort mal fait : « Les servantes leur donnaient des narcotiques pour les faire dormir et avoir la paix et les vendaient même moyennant vingt sols, à des mendians, à des bateleurs, à des gens qui les faisaient servir à des opérations magiques⁴ ».

Dans la préface de *The Fraternytye of vacabondes*⁵ par John Awdely, on trouve des indications précieuses sur les pratiques de mutilation, fait fréquent et ordinaire⁶.

Ambroise Paré⁷ parle aussi des petits monstres et prodiges, « exemple de l'artifice des mechans gueux ».

1. Sebastien Brant, *Das Narrenschiff* (63, von bettlern, p. 161). Cf. plus haut, chap. : *Un dossier oublié*.

2. « ... vagabonds begging with children whose arms and legs they have broken in infancy in order the better to excite compassion... » (ed. Richard Pinson, Londres, 1509).

3. *Liber vagatorum*, *op. cit.*, p. 48.

4. Lettres patentes de juillet 1642 (cf. *Liber vagatorum*, p. 48).

5. John Awdely, *op. cit.*, (1575) publié par E. Viles et J. Furnival, Londres Trübner and Co, 1869, in-8.

6. « What notable roberies, pilferies, murders, rapes, and stealings of young children, burning, breaking and disfiguring their limbs to make them pitiful in the sight of the people, I need not rehearse ».

(Quels vols, larcins, tueries, rapt, enlèvements de petits enfants, brûlant, cassant et déformant leurs os pour les rendre pitoyables aux yeux du public, inutile de le rappeler).

7. Ambroise Paré, *op. cit.*, t. II, p. 46.

Sauval mentionne uniquement l'exploitation des enfants, sans parler de la défiguration. Il cite l'exemple des petits coquins nommés « orphelins » qui par l'ordre du grand Coësre, mendiaient en tremblotant devant l'hôpital général ou erraient dans les rues de Paris en quémandant¹. Il y avait aussi les *rifodés*, qui gueusaient en prenant un enfant avec eux et portaient un certificat de leur malheur : maison brûlée, perte de tous leurs biens, etc... Ni pour les gueux, ni pour les bohémiens, il n'est proprement question des enfants mutilés ou martyrisés chez Sauval. Pourtant saint Vincent de Paul ayant entendu parler des méfaits de la *Maison de la Couche* se présenta à la porte de cet établissement. On l'introduisit dans une salle obscure et enfumée, au premier étage d'une petite maison à ogives et colonnettes, bâtie dans une des rues les plus tortueuses et les plus infectes de Paris. Quand le bon missionnaire voulut voir les enfants, une servante lui montra, sur de fétides grabats, de petits corps agonisants, jetés les uns auprès des autres et pêle-mêle avec des cadavres. Il fut saisi d'horreur quand il connut le sort des infortunés et l'affreux commerce auquel se livraient les deux servantes. Ces malheureuses vendaient les enfants pour un prix modique, tantôt à des bateleurs qui mutilaient les membres de ces petites créatures, tantôt à des mendiants qui les couvraient d'horribles plaies pour mieux émouvoir la commisération publique, d'autres fois à des misérables qui, dit-on, répandaient le sang humain pour des maléfices. Qui avait besoin de la vie d'un nouveau-né pour un usage quelconque, s'adressait aux servantes de la *Maison de la Couche*. Le prix courant d'un enfant ne dépassait pas vingt sous. Vincent de Paul eut de fortes raisons pour croire que, plus d'une fois, les gardiennes des nouveau-nés s'étaient délivrées de l'importunité de leurs cris en donnant la mort à ces petits infortunés².

Lesage a mis en relief l'odieuse pratique des mutilations :
« J'en demeure d'accord, dit Guzman, les mendiants de toutes

1. Sauval, *op. cit.*, t. I, p. 515.

2. Cf. Terme et J. B. Monfalcon : *op. cit.*

Hugo mentionne saint Vincent de Paul dans son passage sur les enfants mutilés dans *L'Homme qui rit*, I^{re} partie, 2^e ch. prél., II.

les nations du monde sont sujets à cette inhumanité pour exciter la compassion des peuples ». La rencontre avec le mendiant *Castelletto* n'est-elle pas, dans cet ordre d'idées, l'aventure la plus extraordinaire ? Ce gueux se surpassait dans toutes les cruautés de la barbarie ; il estropiait son propre fils pour le mettre à même de vivre sans être obligé de travailler :

Peut-être, lecteur, dit Lesage, vas-tu m'arrêter dans cet endroit pour me dire que ce n'est pas une chose fort extraordinaire aux gueux. J'en demeure d'accord : les mendiants de toutes les nations du monde sont sujets à cette inhumanité pour exciter la compassion des peuples ; mais notre Pantalon, comme Gênois, voulut surpasser tous les pères là-dessus ; il défigura son fils de telle façon qu'il en fit un monstre sans pareil. Ce malheureux enfant, en qui tout était contrefait, à l'exception de la langue et des bras, auxquels on n'avait touché, étant sorti de l'enfance, alloit par les rues, dans une espèce de cage, sur un petit âne qu'il conduisoit lui-même avec ses mains. Si son corps n'avoit pas la forme humaine, en récompense son esprit étoit excellent. Il en donnoit des marques à mesure qu'il avançoit en âge. Il faisoit surtout des réparties si plaisantes et si spirituelles que tout le monde en étoit charmé. Il recevoit de grandes aumônes qu'il ne devoit pas moins à la gentillesse de son esprit qu'à la pitié que sa personne inspiroit¹.

Si invraisemblable que cela paraisse, on trouve la preuve des pratiques monstrueuses exercées sur des enfants, même dans un recueil scientifique du xviii^e siècle, recueil grave, sérieux, qui consignait les observations des plus célèbres médecins de l'époque :

Notre Esculape de Prague, qui heureusement vit encore, le Docteur Joannes Marcus Marci à Kronland, philosophe, mathématicien et médecin des plus célèbres, entre autres sujets dont il m'entretint à son retour d'Italie, me raconta qu'il avait été consulté par un religieux (a viro religioso), afin de savoir si le moyen dont on se servait pour faire des nains était naturel ou inventé par le démon, ennemi du genre humain, afin d'avilir ainsi la figure humaine. Il connaissait, en effet, un pauvre homme, qui avait coutume, le jour même de la naissance de ses enfants, de leur enduire l'épine dorsale et les articulations d'un certain onguent dont il avait la recette ; il répétait cette opération jusqu'à ce que la moelle

1. Lesage, *op. cit.*, liv. III, ch. v, p. 291.

épinière fut desséchée et les linéaments assez durcis pour empêcher la croissance ; de cette façon les enfants restaient nains et, en les offrant gracieusement aux grands seigneurs, il se conciliait leurs bonnes grâces, en même temps qu'il y trouvait un grand profit. Cet onguent était composé, disait-il, d'un triple mélange de la graisse des plus petits animaux de la création, tels que les loirs, les chauves-souris, les taupes, etc...¹.

Ne nous étonnons donc pas des sinistres exploits que Hugo attribue aux Comprachicos puisque cette « industrie » a été pratiquée véritablement et atteignait son plus grand rendement à l'époque où Hugo situe ses personnages. « Les comprachicos achetaient ou volaient des enfants, dit le poète, ils travaillaient un peu cette matière première pour en faire des monstres. Pourquoi des monstres ? Pour faire pitié ?... Non, pour faire rire ! »

Le Jouet humain.

Pour rendre Gwýnplaine aussi difforme, Hugo a fait le tour des monstruosité. Il s'est inspiré de la tradition du jouet humain, tradition affreuse qui provoque chez le poète, en dehors du choc visuel, un problème moral². Hugo en a, en outre, tiré des symboles et des considérations philosophiques sur l'étrange existence des êtres en marge des autres vies, des monstres, des nains et des pitres : ne sont-ils pas dans leur genre aussi des miséreux ?

Monstres amuseurs. — Dans le Reliquat de *L'Homme qui rit*, se trouve toute une analyse des sensations et du sentiment provoqués par le spectacle des monstres variés : joie, volupté, surprise, besoin d'hilarité, conscience de la supériorité et de la force des hommes normaux, en face des êtres qui portent une difformité. Cette difformité n'est-elle pas un signe d'infériorité comme la marque du fer rouge ? Hugo le sent ainsi : Déformer l'homme, c'est le dégrader.

1. Observation LXXIX, publ. par le Dr J. Wenceslas Dobrzensky di Nigroponte, sous le titre *Artificialis Pygmaeorum efformatio* (production artificielle de nains), Lipsiae, 1670, pet. in-4 (cf. E. Garnier, *Les Nains et les Géants*, Paris, Hachette, 1884, in-16, p. 107).

2. « Jouet, quel mot terrible ! » *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, liv. II, ch. xv. *Portentosum mare*.

Pourquoi les grands veulent-ils des monstres ? Hugo répond : « Pour rire », Et Hugo fait à propos de la mutilation de Gwynplaine une grande digression sur les monstres amuseurs. C'est, en effet, un des chapitres les plus effroyables de la sauvagerie civilisée, une des pages les plus ironiques de la culture. Le vice sait faire les mêmes ravages que la misère : transformer les hommes en nains hideux et en pauvres crétins. L'usage d'avoir des êtres anormaux chargés d'égayer et de faire rire par leur difformité, particulièrement florissant au ^{xvii}^e siècle, a toujours existé. L'histoire des monstres amuseurs, nains et bouffons, est aussi caractéristique et terrible que celle des farceurs de la Cour des Miracles.

Nains et Bouffons. — Gwynplaine a-t-il hérité, avec la misère réelle et véritable, de quelques traits de monstres et bouffons célèbres ? Dans son récit sur Attila, A. Thierry ¹ parle d'un monstre, « le *Maure Zercon*, nain bancal, camus ou plutôt sans nez [naribus adeo depressis ut nasus inter eas vix appareatur], bègue et idiot, circulant depuis près de vingt ans d'un bout à l'autre du monde et d'un maître à l'autre, comme l'objet le plus étrange qu'on pût se procurer pour se divertir. »

Dès le Bas Empire, l'art venait en aide à la nature pour fabriquer des nains. Plusieurs procédés² étaient en usage. Aussitôt après la naissance, on donnait à l'enfant une nourriture appropriée au but poursuivi, c'est-à-dire insuffisante ; il ne fallait pas longtemps pour qu'il devînt rachitique. « C'était donc une désuétude artificielle qu'on amenait progressivement³. » Longin relate les moyens atroces, mentionnés également par Hugo, pour empêcher ces pauvres êtres de grandir, et même pour les rendre plus petits, « par le moyen de cette bande dont on les entoure par tout le corps. Ainsi la servitude, je dis la servitude *la plus juste-*

1. A. Thierry, *Attila et ses successeurs* jusqu'à l'établissement des Hongrois en Europe, suivi de légendes et traditions. Paris, Didier, 1856, 2 vol. in-8, t. I, p. 115.

2. Dr Paul Moreau de Tours, *Fous et bouffons*. Paris, 1885, in-16.

3. Longin : *Traité du sublime*, ch. XLIII (traduit du grec par Boileau en 1674). Paris, Hiard, 1835.

ment établie, est une espèce de prison où l'âme se rapetisse en quelque sorte¹ ».

C'est seulement à la fin du xiv^e siècle que les nains en titre partagèrent avec les bouffons et les fous la mission de distraire leurs augustes maîtres.

La cour de France s'énorgueillissait de cette distraction ; à côté du simple divertissement, les nains remplissaient des fonctions : sonner du cor sur le donjon le matin, signaler l'arrivée des dames ou des cavaliers d'importance, porter des messages secrets, faire office de pages, etc...

La reine Isabeau, qui avait un singulier penchant pour tout ce qui était « curiosités » et qui, outre ses deux bouffons, entretenait toute une petite ménagerie, possédait également une naine.

Au xv^e siècle, on trouve, à la cour de France, des fous et bouffons ; les nains ne sont plus en faveur. Ils ne recouvrent les grâces royales qu'avec les Valois.

François I^{er} avait un nain appelé ironiquement *Grandjean* et la reine Claude, son épouse, avait une naine, *Dareille*. Mais c'est surtout *Triboulet*² qui a fait parler de lui, ce Triboulet dont Hugo a fait un héros romantique.

De leur côté, François II, Charles IX et Henri III paraissent avoir partagé le goût de leur mère pour les « monstres en miniature ». Leur prédilection pour ces petits êtres était tellement connue que les souverains étrangers leur en envoyaient en présents³. Henri IV possédait, en 1599, trois nains qui figurent sur les comptes des argentiers. Louis XIII égayait sa morosité par un nain très joli et fort bien proportionné, nommé *Geoffroy*. En France, la charge et le titre de nain du roi ne furent supprimés qu'en 1662, par Louis XIV.

L'Italie de la Renaissance avait repris les mœurs du Bas Empire. L'engouement pour des êtres monstrueux fut si grand parmi les familles riches que non seulement on empêchait les enfants de grandir, mais on les fabriquait à l'aide

1. Longin, *op. cit.*, p. 223.

2. Nous parlerons plus loin du Triboulet de Hugo, un des précurseurs de Gwynplaine.

3. Garnier, *op. cit.*

de certains onguents. Blaise de Vigenère raconte dans ses notes qu'en 1566, le cardinal Vitelli, donnant un de ses repas somptueux, les invités, au nombre de trente-quatre, furent servis par des nains. Tous ces nains, contrefaits et difformes, étaient fabriqués ; c'était un assortiment de rachitiques dissimulant leurs pauvres membres sous de riches accoutrements.

Suivant l'usage, les rois d'Espagne eurent aussi des nains. « Ne croyez pas, dit M^{me} d'Aulnoy, que Leurs Majestés soient environnées de personnes de la cour quand elles dînent ; il y a tout au plus quelques dames du palais, des menins et quantité de nains et de naines¹ ».

En Russie, les nains parurent aussi. Pierre le Grand, ou plutôt la princesse Nathalie, sa sœur, fit marier ensemble deux nains à la cour. A cette occasion, une fête réunit tous les nains que l'on put rassembler dans l'Empire².

L'Angleterre fut le pays privilégié de ces monstres amuseurs. Nulle part, on ne les a entourés de tant de soins et de considération, depuis le nain *Obéron*, qui « vivait à la cour du roi Arthur et était un des meilleurs chevaliers de la Table ronde », jusqu'à *Tom Pouce* qui fut l'engouement d'un siècle.

Hugo parle à plusieurs reprises du célèbre *Geoffroy Hudson*. Walter Scott avait fait aussi figurer ce singulier personnage dans un de ses plus remarquables romans, *Peeveril du Pic*.

Il faut signaler encore *Staviraza*, nain de Jacques IV, roi d'Écosse³, que Hugo cite comme exemple effrayant de la fabrication des jouets humains :

Des artistes en ce genre de sculpture l'avaient acheté âgé d'un an à sa mère mendicante. Ces ciseleurs lui avaient coupé le nez, les lèvres et les oreilles et lui avaient scalpé le crâne. Cela fit une tête de mort, qui chanta plus tard des chansons bachiques. En outre, on le mettait la nuit dans une boîte trop étroite, où il dor-

1. Comtesse d'Aulnoy, *La Cour et la Ville de Madrid vers la fin du XVII^e siècle. Relation du voyage d'Espagne*, Paris, E. Plon, 1874-1876, 2 vol. in-8°.

2. Cf. *Almanach de Goettingue* (édition française) l'article de la *Solennité de mariage d'un couple de nains*. (Cf. Garnier, *op. cit.*, p. 133).

3. *Les Délices d'Irlande* furent, à ce sujet, une des sources de Hugo, p. 1.048.

mais comme il pouvait, de façon qu'il grandit tordu. Cette croissance comprimée le maintint petit et le fit comique. Le roi Jacques IV le vit, en fut charmé, et voulut l'avoir. Les inventeurs, qui avaient acheté l'enfant brut dix ascalins, le revendirent terminé cent jacobus d'or. Bonne affaire ! Il est vrai qu'ils l'avaient élevé, formé et nourri. On maria Staviraza à une naine et il en eut des enfants qui malheureusement n'eurent rien d'assez monstrueux pour pouvoir figurer à la Cour. On essaya de les sculpter, on s'y prit probablement mal, ils moururent. Staviraza lui-même, que sa torsion dans la boîte avait rendu rachitique, mourut jeune après avoir fait dix ans les délices de la monarchie écossaise¹.

L'industrie des Comprachicos fournit ainsi à Hugo une digression curieuse sur les jouets humains, qu'il développe amplement dans les pages du Reliquat :

Le bouffon de cour est un fait mixte ; le bouffon de cour, pris comme produit physique, indique, chez ceux qui l'ont inventé, une forte préméditation. C'est un être hideux. On le suppose fortuit ; point ; il est voulu. Brusquet, qui lardait par derrière le manteau de Strozzi (Triboulet), Corcovita (Lepelu), Pedason (Milletoits), Staviraza, tous ces porte-marottes, ont été d'efficaces amuseurs du trône. Ils ont fait éclater de rire l'ennui royal, l'un par sa claudication, l'autre par ses verrues, l'autre par son bégaiement, l'autre par ses omoplates trop hautes et trop étroites contenant la phtisie, etc... On se tromperait si l'on croyait que ces chefs-d'œuvre de la difformité complète, absolue et irréprochable, sont des créations pures et simples de la nature. La nature n'a pas tant de talent que cela. L'art l'a aidée. La nature ébauche volontiers l'horrible, mais pour achever le monstre, il faut l'homme. C'est à cela que servaient les comprachicos. La nature ne faisant point de monstres parfaits, les comprachicos comblaient cette lacune².

En résumé, on pourrait dire que Gwynplaine hérite de tous les errants, gloutons, conteurs d'histoires, faiseurs de culbutes, *flatterers and lyers*, de ces fous de profession, nains, bouffons, monstres, qui remplissaient les palais dès le moyen âge et payaient l'hospitalité par le rire. Comment ne pas penser ici à Shakespeare et surtout à Trinculo de *La Tempête*, à Lancelot Gobbo du *Marchand de Venise*, à Pierre de Touche de *Comme il vous plaira* et au fou du roi

1. Reliquat de *L'Homme qui rit*, p. 553 de l'édition Ollendorff.

2. *Ibid.*, p. 559.

Lear? Il est évident que Gwynplaine a pris plus qu'un air de cette famille bouffonne.

On aurait tort de chercher uniquement des explications littéraires au masque du rire de Gwynplaine. Les arts plastiques sont intervenus d'une façon décisive pour Hugo qui, avant tout, est visuel. A Paris foisonnent des « balais ivres » ; toute une « armée monstrueuse de démons ou de chimères, onglée, écaillée, denture hideusement ailée » fait fureur. Théophile Gautier ne parle-t-il pas des « givres, tarasques, gargouilles, têtes d'âne, museaux de singe, toute la bestiaire du moyen âge¹ » ?

Au début, Hugo avait songé à appliquer, sur la face de Gwynplaine, un « masque de lamie ». Il avait déjà pensé au mot et à cet être vampire dans son *Eviradnus*², « qui rit des ans ». Hugo avait même fabriqué la citation et la recette *Naribus excisis, paupillis (paupières) secatis, angulisque labrarum ad genas inferiores vi tractis, lamia eris et plorabis semper*. Après réflexion, il retouche la physionomie de son monstre suffisamment modifié et substitue *ridebis* à *plorabis*.

Hugo estime que le masque de lamie ne donne qu'une impression vague de « rire immobilisé ». Il remanie une seconde fois son texte, supprime l'image lugubre de la lamie, introduit celle du masque du rire par une chirurgie à rebours, dont se servent les comprachicos, et aboutit à cette formule : « *Bucca fissa, usque ad aures, genzivis denasatis, nasoque murdridato, masca eris et ridebis semper*. » Pour la confection de cette phrase latine, Hugo est tributaire une fois de plus de Du Cange³.

1. Théophile Gautier, préface citée.

2. Hugo, *La Légende des siècles*, XV, *Eviradnus*, II :

Princes, on sent en vous des goules, des lamies,
D'affreux êtres sortis des cercueils soulevés.
Je vous rends à la nuit. Tout ce que vous avez
De la face de l'homme est un mensonge infâme.
Vous avez quelque bête effroyable au lieu d'âme.

3. Hugo a, en effet, emprunté à Du Cange « *denasatus* », et il imagine que c'est à ce mot qu'Ursus puise sa prétendue citation. « *Murdridato* » qui donne à son texte une apparence de basse latinité, figure dans Du Cange à

L'opération, exposée en son détail, grâce au latin de cet érudit, Victor Hugo n'a pas manqué, pour la rendre vraisemblable, de recourir aux philtres endormeurs, dont il sait que les bohémiens connaissent le secret. Il cite Guanhumara, voleuse d'enfants, autre ancêtre en cela des comprachicos.

Gwynplaine porte ainsi sur son visage le rire éternel et l'impression qu'il produit est sinistre. Ursus, en regardant pour la première fois le petit gueux, au visage mutilé par le masque du rire, ne peut s'empêcher de reculer d'horreur.

Types de monstres chez Hugo.

Habibrah. — Gwynplaine ressemble à une création de la jeunesse de Hugo, Habibrah. C'est la première source de Gwynplaine, et la plus vraisemblable :

C'était un nain espagnol, griffe de couleur, qui lui avait été donné par Lord Effingham, gouverneur de la Jamaïque... Pour que rien ne manquât, il avait fait de l'esclave de Lord Effingham son fou, à l'imitation de ces anciens princes féodaux qui avaient des bouffons dans leurs cours¹.

Habibrah aussi est un baladin difforme, avec de ridicules habits, couverts de galons multicolores et semés de grelots :

Ce nain hideux était gros, court, ventru et se mouvait avec une rapidité singulière sur deux jambes grêles et fluettes, qui, lorsqu'il s'asseyait, se repliaient sous lui comme les bras d'une araignée. Sa tête énorme, lourdement enfoncée entre ses épaules, hérissée d'une laine rousse et crépue, était accompagnée de deux oreilles si larges que ses camarades avaient coutume de dire qu'Habibrah s'en servait pour s'essuyer les yeux quand il pleurait. Son visage était toujours une grimace, et n'était jamais la même ; bizarre mobilité de traits qui du moins, donnait à sa laideur l'avantage de la variété².

l'article Morth-Murdrum. Quant à l'article Denasatus il est riche en références. Hugo en répandra çà et là quelques-unes dans son texte, notamment celle de Hugo Plagon : « Nares habent mutilas, in versione Gallica Will. Tyrri, Lib. 2, cap, 23 » qui a fait croire à M. Boynton Kaiser que Hugo avait fait des recherches jusque dans la *Patrologie* de Migne. (Cf. P. Berret, *art. cit.*)

1. Hugo, *Bug-Jargal*, iv.

2. *Ibid.*

Le « griffe Habibrah » était un de ces êtres dont le physique est si étrange qu'ils paraîtraient des monstres s'ils ne faisaient rire. Gwynplaine fait rire et reste monstre.

Habibrah use uniquement pour égayer son maître, du droit qu'ont tous les bouffons de tout dire et de tout faire. Il a la soumission et la fidélité d'un chien, jusqu'au jour où il tue son maître comme on tue un chien : « Tu ne connais que mon masque, lui lance-t-il à la face : voici mon visage¹ ».

L'idée du jouet humain y est aussi employée par Hugo, mais dans le sens inverse. C'est le maître qui se sent le joujou du monstre : « Misérable bouffon cesse de me prendre pour ton jouet ! »¹

Enfin l'idée du rire monstrueux est déjà très nette. Auverney rencontre une dernière fois Habibrah, attendant une heure propice pour sa vengeance. « Le nain se montre subitement et rit ». Fou de rage, il éclate d'un rire épouvantable. Le rire et l'atmosphère d'épouvante rapprochent Habibrah de Gwynplaine.

Triboulet. — Avec Triboulet Hugo va plus loin vers Gwynplaine, bien que la monstruosité se confonde ici avec la dégradation morale. Il touche à une fibre douloureuse... ces êtres dont « la loi d'existence était monstrueusement simple : permission de souffrir, ordre d'amuser »².

Dans le Reliquat de *L'Homme qui rit*, le retour voulu vers Triboulet devient plus visible encore. Une longue description de l'état d'âme du bouffon est intercalée. On y trouve sous des généralités toute la triste misère ébauchée dans Triboulet, le bouffon difforme, dont le rôle est d'amuser le roi :

Sentir souffrir et voir rire, quel raffinement ! Le bouffon de cour procure aux maîtres cette satisfaction. Cet amuseur est un torturé. C'est le banni, il entre, et il reste le banni...

... Autre jouissance, prise encore plus profondément, c'est-à-dire plus bas : ce bouffon est un homme ; ce monstre est une âme. En dessous il grince et rugit, car jamais l'esclave ne rit. Il ricane. Ce qui rit, c'est le maître. Il y a de la protestation dans le ricane-

1. *Bug-Jargal*, ch. xv.

2. *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 2^e ch. prél., II.

ment. Parfois la vengeance est derrière. Or cela vous plaît. Cette menace sourde a juste la quantité de pointe qu'il faut pour chatouiller. Ce bouffon vous hait, et vous le savez... C'est une sorte de sel terrible, qui ôte la fadeur de ce flatteur¹.

Pauvre Triboulet ! il hait les hommes, parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Gwynplaine ne haïra pas les hommes qui l'ont rendu monstre. Sa propre misère lui a fait comprendre la misère de tout ce qui rampe dans l'ombre de la vie. Hugo est loin de ses conceptions pittoresques d'antan, — la philosophie a remplacé les effets scéniques. Le grotesque finit par avoir une âme.

Quasimodo. — Ne faut-il pas parler ici de Quasimodo, dont l'immortelle grimace encadrée dans la rosace de la chapelle du Palais de Justice a égayé les gueux ? Le « nez tétraèdre », la « bouche en fer à cheval », l'œil gauche « obstrué d'un sourcil roux en broussaille », l'œil droit caché sous une énorme verrue, les dents « désordonnées », ébréchées, la « lèvre calleuse », le « menton fourchu », et surtout, ajoute Hugo, « la physionomie répandue sur tout cela... mélange de malice, d'étonnement et de tristesse² ». Son visage transmet déjà l'horreur qui est le propre de Gwynplaine.

Perkeo. — Gwynplaine a hérité des traits d'un autre personnage encore, que Hugo décrit dans *Le Rhin* : *Perkeo*, le fou du Palatin, Charles-Philippe. En se promenant au château d'Heidelberg, Hugo a vu une singulière statue en bois miraculeusement conservée, doublement impressionnante parmi les décombres de sceptres et de globes royaux. *Perkeo* n'a-t-il pas en définitive inspiré le monstre « *L'Homme qui rit* ? »

Rien de plus sinistre que le rire immobile, écrit le poète à cette époque. Dans ce palais désert, près de ce tonneau vide, on songe à ce pauvre fou battu par ses maîtres quand il n'était pas ivre, et ce masque, hideusement joyeux, fait peur. Ce n'est même plus le rire d'un bouffon qui se moque, c'est le ricanement

1. Hugo, Reliquat de *L'Homme qui rit*, éd. Ollendorff, p. 552.

2. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, t. I, liv. I, ch. v.

d'un démon qui se venge. Dans cette ruine pleine de fantômes, Perkeo, lui aussi, est un spectre¹.

Le quatuor que forment les monstres *Habibrah*, *Triboulet*, *Quasimodo* et *Perkeo*, montre des spectres, dont chacun est aussi hideux que le mascarón de l'église Santa Maria Formosa à Venise. Mais *Gwynplaine*² possède une qualité d'horreur de plus : il est le chef-d'œuvre du crime.

L'Homme qui rit.

Quinze ans se sont écoulés. Le petit monstre Gwynplaine, le petit gueux errant un soir de neige, a grandi. Un large écriteau, attaché par Ursus à l'avant de la roulotte, dit tout ce qu'il lui reste de son passé : « Ici on voit Gwynplaine, abandonné à l'âge de dix ans, la nuit du 29 janvier 1690, par les scélérats comprachicos, au bord de la mer à Portland, de petit devenu grand, et aujourd'hui appelé « L'Homme qui rit ».

Gwynplaine est maintenant un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un monstre, l'ébahissement des bourgeois et la grande vedette de la Green-box. C'est Gwynplaine qui a permis à Ursus d'« installer » la charrette de ses rêves, son « temple errant », c'est-à-dire de construire un fourgon assez vaste pour porter des tréteaux. C'est Gwynplaine qui fait connaître dans les champs de foire la cahute roulante badigeonnée en vert, sous le nom de « Green-box ». L'ancienne roulotte d'Ursus, transformée en une scène ambulante, est en passe de devenir un vrai théâtre. La Green-box, fabriquée sur le modèle de tous les théâtres nomades depuis Thespis, offre autre chose que les ballets, pastorales et doubles chœurs, les parades vénitiennes ou opéras-comiques des charrettes théâtrales du xvii^e siècle. Le « charriot vert couleur d'espérance » installé à Southwark dépasse en audace les spectacles mêmes de la Foire Saint-Germain

1. Hugo, *Le Rhin*, lettre XXVIII, Heidelberg, oct. 1838.

2. Il existe, au musée Victor Hugo, de Paris, un dessin de V. Hugo représentant Gavroche à l'âge de six ans, où l'on voit sur son visage aussi un rire grimaçant. Toutes les figures de Goulatromba dessinées par Hugo portent le même rictus.

les mondains se donnaient rendez-vous. Les danses d'épées, la « Belle Tourneuse », la vache à deux têtes, les marionnettes de Brioché, les acteurs et actrices en habits de baladins, les « pièces à la muette », et les écriteaux de Pantalon, les violons, basses et hautbois, et même les changements de décors n'étaient rien en face de la performance réalisée par Ursus et C^{ie}.

La Providence a transformé une infamie en un bienfait. Ce masque du rire que la science des comprachicos a plaqué sur le visage d'enfant, est devenu le gagne-pain de l'homme. On l'a fait monstre, mais ce monstre fait rire, et ce rire le fait vivre. La face du diable est lucrative. Hardquanonne l'avait prévu :

J'ai eu pitié de lui. Je me suis dit : Il faudra que ce garçon-là puisse gagner sa vie plus tard. Je lui ai brûlé, avec un fer chaud, le cartilage du nez, et je lui ai fendu la bouche jusqu'aux oreilles. Cela a fait « l'homme qui rit ». Il est riche aujourd'hui¹.

L'Homme qui rit ne ressemble plus au petit gueux de Portland. Gwynplaine est sorti de la horde des êtres faméliques et vagabonds. « Etre riche, dans ces bas-fonds, c'est n'être plus misérable. C'est n'avoir plus de trous à ses vêtements, plus de froid dans son âtre, plus de vide dans son estomac. C'est manger à son appétit et boire à sa soif. C'est avoir tout le nécessaire, y compris un sou à donner à un pauvre ». Gwynplaine avait triomphé de la misère ; il n'avait qu'à se montrer pour avoir de l'argent. Il était entré dans une certaine respectabilité, celle des saltimbanques. Gwynplaine infirme aurait été chassé comme gibier de misère ; difforme, il fait rire, on le garde. Il sert au bien-être de la bourgeoisie ; il ajoute au luxe de l'aristocratie, il n'est plus inutile. Il a quelque chose à vendre : le plaisir canaille. Il remplit un rôle, celui d'un jouet. Etre le jouet de la destinée donne le droit d'être traqué, mais se voir le jouet des hommes, c'est contribuer à leurs plaisirs. Gwynplaine ne songe à sa défiguration qu'avec reconnaissance. Ce stigmate

1. V. Hugo. Reliquat de *L'Homme qui rit*, p. 547, Ed. Ollendorff.

lui est une bénédiction, il le sent avec une joie « imperdable » et éternelle. « Etre monstre, pour Gwynplaine, fut une forme de bonheur... Le réprouvé était un préféré ». L'idée chère à Hugo réapparaît avec tout son lyrisme; dépouillé des aventures mythologiques, l'écho du *Satyre*¹ résonne. « Jupiter à genoux » contient en puissance la pensée citée plus haut : « Le réprouvé était un préféré ». Le mythe est devenu un conte brodé sur un arrière-plan d'esprit religieux. Le fantôme du paganisme a disparu pour faire place à l'homme-fantôme.

Signalons ici un trait relevé par Victor Hugo dans Hamlet et qui est développé au maximum chez Gwynplaine. « Il y a dans ses actions (Hamlet) du somnambulisme répandu, c'est à travers cette couche de songes qu'il sent, comprend... Il y a, entre la vie et lui, une transparence : c'est le mur du rêve; on voit au delà, mais on ne le franchit point. Une sorte de nuage obstacle environne Hamlet de toutes parts² ». Gwynplaine : lui aussi, est comme emmuré dans un rêve, un cauchemar.

Hugo ajoute à la digression philosophique sur la difformité de Gwynplaine une parenthèse sur le mépris bourgeois pour le comédien « : L'homme a une pensée, se venger du plaisir qu'on lui fait³. »

La populace attroupée devant la Green-box était moins féroce. Composée surtout par « the meaner sort », les gens de rien, elle n'était pas cruelle pour Gwynplaine. Chaque soir, toutes les « fatalités sociales venaient faire cercle autour de sa félicité ». La revue de ce sombre peuple, auquel le monstre farceur distribuait du plaisir, est un des beaux passages de l'œuvre :

Ces bouches d'enfant n'avaient pas mangé. Cet homme était un père, cette femme était une mère, et derrière eux on devinait des familles en perdition. Tel visage sortait du vice et entraînait au crime.. Tel autre offrait une empreinte de bonté première raturée par l'accablement social et devenue haine. Sur ce front de

1. V. Hugo, *La Légende des Siècles*, XXII : Le Satyre.

2. V. Hugo, *W. Shakespeare*, II^e partie, liv. II, ch. v.

3. V. Hugo, *L'Homme qui rit*, II^e partie, liv. II, ch. x.

vieille femme on voyait la famine; sur ce front de jeune fille on voyait la prostitution¹.

Pitié suprême : Gwynplaine faisait tout ce qu'il pouvait pour ces malheureux en les faisant rire!

Il y a quinze ans trois misères s'étaient jointes un soir de neige. Trois malheureux étaient devenus un groupe nomade qui allait de ville en ville, et dont la célébrité augmentait de jour en jour. Se rappelle-t-on le groupe de saltimbanques que Hugo avait esquissé dans ses voyages²? L'idée maîtresse de l'idylle nomade est la même : une charmante et délicate créature est la compagne d'un baladin « une de ces rudes et énergiques faces de gueux, dont les traits prononcés et profonds obligeaient Callot à employer pour ses eaux-fortes le vernis dur des luthiers ». Ce couple semble sorti d'un roman intitulé *Histoire mélancolique des amours d'une colombe et d'un pourceau*, dit Hugo. N'est-ce pas là, à l'avance, *Dea* et *Gwynplaine*, lée et monstre?

Hugo, faisant du gueux Gwynplaine « le monstre qui rit », l'élève au symbole. Ce symbole garde, jusqu'à un certain point, la marque de son origine. Gwynplaine reste un banni, un hors-la-loi, un gueux.

Ursus.

Avec Ursus, nous sortons des limites du gueux proprement dit, comme avec les personnages de Jehan Frolo et Gringoire. Ursus est une figure symbolique. Hugo l'a créée avec amour; chaque page porte cette empreinte. Sur un fond de réalité, se dessine la caricature émouvante d'un gueux saltimbanque et « savantasse ». C'est lui que nous trouverons dans le *Théâtre en liberté* et qui, fait émouvant, s'identifiera avec la nature du poète même. Ce n'est évidemment pas le Hugo de la *Légende des Siècles* ou des *Misérables* que nous retrouvons sous ce toit de la cahute à bric-à-brac. Ce pauvre homme en marge de la vie, qui porte lourdement son fardeau misé-

1. *Ibid.*

2. V. Hugo, *Alpes*, III : Les Bateleurs (1839).

sable, est un subtil spectateur du monde ! S'il ne connaît pas les échappées insouciantes et querelleuses d'un Maglia, Ursus partage son esprit méditatif.

Il est difficile d'établir une division entre les différents traits caractéristiques d'Ursus. Tout se tient et forme un ensemble. C'est un titan vaincu, qui est tout puissant dans sa solitude, mais infiniment faible quand il est parmi les hommes.

On trouve des envolées de poète et des soucis d'homme dans ce personnage disparate et surtout des nuances inconnues jusqu'ici dans l'œuvre de Hugo.

Ursus présente bien la survivance de tout ce que Hugo a créé antérieurement. Mais parmi les personnages immortels du poète, Ursus lui aussi laissera derrière lui quelques biens poétiques.

Portrait et sources. — Ursus n'est pas un gueux¹ dans le sens banal du mot. «... étant très pauvre et très âpre, et ayant fait dans un bois la connaissance d'Homo, le goût de la vie errante lui était venu² ». Ainsi Ursus devient un médicastre forain, à défaut d'être un ermite classique, — un saltimbanque, au lieu d'être un magicien.

Ursus intéresse tout d'abord par son désir de la vie errante, par son indigence industrielle, fantasque, mais honnête. Il ne connaît pas la joie des bohémiens pour lesquels la foire est ce que le sabbat est pour le sorcier. Il n'est pas virtuose, il est savant. Il n'est pas musicien, il est lettré. L'élément de son âme n'est pas fluide et vague, mais lourd de précisions. En bataille continuelle avec la vie, il n'est pas de toutes les fêtes. Il n'est pas de la race des bardes qui glorifient un protecteur. Il ne flatte, ne loue, ni ne flagorne ; il ne cultive pas le terrain de la vanité d'autrui. Il n'exalte pas ce qui pourrait lui être favorable. Il ne loue pas comme merveilles de vertus les prodiges de lâcheté d'un maître. Il

1. Pourtant, en anglais, on appellerait Ursus : a rogue, traduction exacte du mot « gueux ». L'extension du mot va ici jusqu'à s'appliquer au médecin errant...

An Etymological Dictionary dit : « rogue, knave, vagabond », et il ajoute « the word sometimes means a wandering mendicant ». (*An Etymological Dictionary of the English Language* by the Rev. Walter W. Skeat, Oxford, Clarendon Press, 1882.)

2. Hugo, *L'Homme qui rit* : 1^{er} chapitre préliminaire : Ursus.

ne confond pas la cruauté avec la bravoure. Loin de lui l'idée de chanter celui dont il mange le pain. D'ailleurs il ne mange le pain de personne. Bien des fois, il lui arrive de ne point manger du tout.

Ce jongleur bourgeois s'enferme dans sa cachette quand la misère l'étreint. Il ne fait pas de démarches humiliantes qui le transformeraient en mendiant. Il n'exprime pas ses malheurs dans une plainte touchante. Il soliloque s'il a le ventre creux. Il se nourrit d'éloquence, il s'engraisse par des mots. Si la faim est trop douloureuse, il dévore des harangues; il « colloque » avec Dieu, puisqu'il parle à la misère. Ce ne sont point des ballades à la Villon que le ribaud savant lance dans l'inconnu. Ursus a lu les philosophes.

Victor Hugo aurait-il pensé à un des originaux qui foisonnaient en Angleterre au XVIII^e siècle, à l'exemple d'un certain D^r Kempf que Chasles décrit ainsi :

Charlatan par philanthropie, voyageant avec une pharmacie complète, un fort beau théâtre de marionnettes, un Italien grotesque pour paillasse, un habit rouge brodé d'argent, deux chevaux gris, une belle calèche, il aimait à faire des harangues au peuple, à réciter des contes, à débiter des histoires, à déclamer sur tous les sujets. Quelquefois il habillait ses polichinelles en membres du Parlement ou en Lords de la Chancellerie. Il écrivait les drames qu'il faisait jouer à ses acteurs de bois, et quinze ans de sa vie se passèrent ainsi. On a conservé quelques-unes des étranges harangues qu'il prononçait du haut de son carrosse, qui lui servait de tribune; entre autres, une définition nouvelle du gouvernement représentatif, définition pleine de barbarisme de langage¹...

Nous trouvons chez Hugo même un de ces originaux dans l'espèce de Sbrigani, que Hugo entendit, un jour, dans le Gatinais « entretenir les villageois, des « sarcoptes », des « glyciphages », et des « psoroptes² ». La philosophie bourrue d'Ursus rappelle aussi celle de Gillenormand des *Misérables*³.

D'où vient cet amour d'Ursus pour la vie errante? ... Ce

1. Chasles, *Études humoristiques*, t. II de son XVIII^e siècle en Angleterre, Paris, 1846, p. 49-50.

2. XX^e Lettre du *Rhin* (août 1838), t. I, p. 290 et suivantes.

3. Cf. John Heywood Thomas, *op. cit.*

n'est nullement la joie du vice d'un Jehan Frolloni le laisser aller de Gringoire, qui le jette parmi les gens sans aveu. Ursus aime la route. Il est chemineau dans l'âme, mais chemineau bourgeois, domicilié dans sa cahute. De cette façon, les lois contre les vagabonds ne peuvent l'atteindre comme les autres soldats de l'armée des misérables.

Quand Ursus ne médite pas, il fabrique des remèdes. Il distille les élixirs de l'Alchimie, avec la même désinvolture qu'il fait bouillir ses pommes de terre. S'il l'avait connu. Rutebeuf eût encore davantage « émaillé » ses plaisanteries sur les charlatans. Chez Ursus, « le mire » malgré l'exercice de sa médecine empirique, n'a pas de charlatanisme. Il emprisonne les secrets de la science avec la même bonne foi, que celle avec laquelle il enchaîne Homo le loup, à l'exemple de « La Fortune » enchaînant l'âne qui accompagnait les charlatans du temps des Gaulois¹.

Saltimbanque et savantasse. — Quel spectacle bigarré sur les places publiques d'Aberystwith, de Yeddburg, véritables Pont-Neuf, avec leur théâtre, et la roulotte pour le négoce illícite de pharmacie ! A la faveur de boniments latins, de tours savants, de hableries, se faisait un véritable « tournoi de médicaments », pommades, huiles, baumes, onguents, eaux miraculeuses... Ursus avait simplifié la médecine. Il guérissait surtout par les aromates. Au lieu d'employer des poudres compliquées, suspectes, il traitait les malades par les plantes dédaignées : « la coudre moissine, la bourdaine blanche, le hardeau, la mancienne, la bourg-épine, la viorne, le nerprun ». Cette passion des mélanges pharmaceutiques et cet amour pour les plantes ne diminuait en rien « l'homme de goût ». Il ne s'aventurait guère vers le monde étrange de la pierre philosophale. « Il était trop galant », dit Hugo...

Le Philosophe. — A côté d'un Ursus « savantasse », Hugo montre un Ursus philosophe. Les passants peuvent lire, par le trou de la lucarne, au plafond de la cahute roulante, cette enseigne placée à l'intérieur, mais visible du

1. Dr Sulblé, *Quelques charlatans célèbres au XVII^e siècle*, Toulouse, Marqueste, 1922, in-8°, p. 11.

2. *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 1^{er} chapitre préliminaire.

dehors et charbonnée en grosses lettres : Ursus philosophe.

Entendons-nous bien sur ce que nous lisons : Ursus philosophe, c'est un farceur qui reprend ici tous les thèmes, toutes les images, tous les lieux communs d'une philosophie facétieuse. Ce qui rend sympathique Ursus est qu'il est philosophe à la manière des simples, à la mesure de ses plantes. Il a la morale de la grand'route, le tour dramatique des grands chemins. Il s'est mutilé intérieurement, pour ne pas souffrir. Tout ce qui l'entoure a perdu son véritable aspect : les hommes et les choses, il les a soumis aux lois d'une sorte de gueuserie d'âme. C'est une marchandise singulière qu'il tire de sa besace. Ainsi, il prend la colère contre les choses pour la haine contre les hommes. « Les hommes ! c'était là son mot le plus amer. Il leur voulait du mal et leur faisait du bien »¹. Voilà le philosophe qu'est Ursus.

Le premier contact avec Ursus le sage s'établit grâce à quelque chose de matériel : il est propriétaire d'une cahute, comme le Cynique possédait un tonneau. Pour l'un comme pour l'autre, la « Fortune » fut un « Dieu enragé ». Ursus prend, comme Diogène, la masse des hommes pour des malades ou des fous et il cherche à les rendre meilleurs par la raillerie froide. « Il hippocratisait et il pindarisait », dit Hugo et il ajoute malicieusement « tant de science ne pouvait aboutir qu'à la famine ». Ursus est donc condamné à l'indigence par ses éminentes facultés elles-mêmes. Grandeurs et misères de l'esprit, détresse et honte de ceux qui pensent !... La passion généreuse pour les belles idées, images et métaphores, sans les concessions nécessaires, aboutit inévitablement à une situation sociale misérable. Vérité première pour ceux qui écrivent. *In vino veritas*, dit-on ; ne pourrait-on pas dire : *in poeta miseria* !

La deuxième manifestation de sa philosophie est son étrange amour pour les animaux. Ursus avait élevé un loup au niveau de l'homme. Ayant trouvé le nom d'Ursus bon pour lui, il avait baptisé le loup « Homo ». « C'est un honnête loup », dit-il. Hugo s'est-il rappelé la fable de La Fontaine :

1. Reliquat de *L'Homme qui rit*, Ed. Ollendorff, p. 544.

Le Loup et le Chien? Richepin a fait le rapprochement du loup et du gueux, également farouches, dont les instincts de bêtes sauvages les jettent dans l'aventure mauvaise. Hugo attache le loup; il lui met un collier; il le nomme Homo, mais il reste un loup, un gueux comme son maître. « Docile et gracieusement subalterne, Ursus préférerait le loup à un chien ». Hugo avait-il oublié que Rask¹, tout en n'étant qu'un chien, avait prouvé aussi une honnêteté à toute épreuve? L'honnête Homo est plus raffiné que le chien Rask. Il est lettré. Hugo insiste sur cette qualité. Murr, le chat de Hoffmann, n'était-il pas aussi considéré comme lettré? N'inspirait-il pas à son maître des opinions et méditations de la plus haute philosophie?

Là où la philosophie d'Ursus sort vraiment des lieux communs, c'est dans ses réflexions sur les hommes. Sur la paroi à l'intérieur de la cahute roulante, Ursus avait inscrit à l'encre :

Seules choses qu'il importe de savoir :

Les Lords sont inviolables....

Les Lords-pairs sont qualifiés « lords de droit »; les Lords non pairs sont « lords de courtoisie »; il n'y a de lords que ceux qui sont pairs.

Le lord ne prête jamais serment; ni au roi, ni en justice. Sa parole suffit. Il dit : *Sur mon honneur*.

Les communes, qui sont le peuple, mandées à la barre des lords, s'y présentent humblement, tête nue, devant les pairs couverts....

Tous les juges sont inférieurs aux pairs. Le sergent a un capuchon de peau d'agneau; le juge a un capuchon de menu vair, de *minuto vario*, quantité de petites fourrures blanches de toutes sortes, hors l'hermine. L'hermine est réservée aux pairs et au roi.

On ne peut accorder de *supplicavit* contre un lord. Un lord ne peut être contraint par corps...

Le lord ne peut être mis à la question, même pour haute trahison.

Le lord ne peut être marqué à la main.

Le lord est clerc, même ne sachant pas lire. Il sait de droit....

Un roturier qui frappe un lord a le poing coupé.

Le lord est à peu près roi.

Le roi est à peu près Dieu.

La terre est une lordship.

Les Anglais disent à Dieu : *mylord*².

1. *Bug-Jargal*.

2. *L'Homme qui rit*, I^{re} partie, 1^{er} chapitre préliminaire.

En face de ces inscriptions, on pouvait lire, sur la paroi opposée :

Satisfactions qui doivent suffire à ceux qui n'ont rien :

... Richard, comte de Scarborough... a la double Châtellenie de Stansted, l'antique et la moderne, où l'on admire une superbe grille en demi-cercle entourant un bassin avec jet d'eau incomparable. Il a de plus son château de Lumley.

Robert Darcy... se promène à son domaine de Holderness en carrosse à six chevaux précédé de deux piqueurs, comme il convient à un pair d'Angleterre.

Charles Beauclerk, duc de Saint-Albans... a une maison à Windsor, royale à côté de celle du roi.

Charles Bodville, lord Robartes... a Wimple en Cambridge, qui fait trois palais avec trois frontons, un arqué et deux triangulaires....

Lord Philippe Herbert... a le merveilleux jardin de Willton où il y a deux bassins à gerbes plus beaux que le Versailles du roi très-chrétien...

Charles Seymour, duc de Somerset, a Somerset-House... Sur la grande cheminée deux vases de porcelaine de la dynastie de Yuen, lesquels valent un demi-million de France....

William Cavendish, duc de Devonshire, a six châteaux... en outre... son hôtel de Londres où il y a un lion qui tourne le dos au palais du roi.

John Holles, duc de Newcastle... a Bolsover... plus Haughton... où il y a, au centre d'un bassin, une pyramide ronde imitant la tour de Babel...

William, lord Craven a... Asdowne Park, qui est un château au point d'intersection d'une croix de routes dans une forêt'....

On dirait que c'est la manifestation d'une sensibilité malade, ou mieux peut-être le résultat d'une insensibilité totale. Non, ce n'est ni l'un, ni l'autre, c'est une sorte d'humour triste, sans haine et sans terreur.

Ursus n'est pas à craindre; il n'est que le « mécontentement de la création ». Il appartient à ces natures d'hommes qui font opposition à tout. Hugo résume ce dont Ursus était capable dans l'anecdote suivante : Un jour que Jacques II fit don d'une lampe massive à la Vierge d'une chapelle catholique irlandaise, Ursus s'écria : « Il est certain que la Sainte Vierge a plus besoin d'une lampe d'or que les

1. *L'Homme qui rit*, 1^{re} partie, 4^{er} chapitre préliminaire.

petits enfants, que voilà pieds nus, n'ont besoin de souliers ».

Hugo réussit à garder à Ursus son caractère d'humour. Ça et là cependant, l'effort se trahit. Des rayons de soleil traversent un cirque de saltimbanques. Pensons à la scène de l'association de deux misères ; combien elle est émouvante et humaine !

Ursus a juste à manger pour lui, quand les deux pique-assiettes arrivent : « C'est égal, dit-il, part à deux ! » *Part à deux !* ce mot que Hugo avait mis dans la bouche de Thénardier !... Et il continue à grommeler :

Ah ça ! est-ce que je tiens auberge, moi ? Pourquoi est-ce que j'ai des arrivages de voyageurs ? La détresse universelle a des éclaboussures jusque dans ma pauvreté. Il tombe, dans ma cabane, des gouttes hideuses de la grande boue humaine. Je suis livré à la voracité des passants. Je suis une proie. La proie des meurt-de-faim. L'hiver, la nuit, une cahute de carton, un malheureux dessous, et dehors la tempête, une pomme de terre, du feu gros comme le poing, des parasites, le vent pénétrant par toutes les fentes, pas le sou, et des paquets qui se mettent à aboyer ! On les ouvre, et on trouve dedans des gueuses. Si c'est là un sort ! J'ajoute que les lois sont violées¹.

Parfois, sa philosophie de résigné devient une philosophie de pamphlétaire. Thomas Nash composa, en une prose nerveuse et agile, des dissertations pareilles sur la philosophie sociale². Ursus dit des choses profondes aux deux petits gueux qui se sont installés confortablement dans sa pauvreté :

Ah ! vagabond avec ta vagabonde, malicieux pickpocket, avorton mal intentionné, ah ! tu circules dans les rues passé le couvre-feu ! Si notre bon roi le savait, c'est lui qui te ferait joliment flanquer dans un cul de basse-fosse pour t'apprendre ! Monsieur se promène la nuit avec Mademoiselle ! Par quinze degrés de froid, nu-tête, nu-pieds ! sache que c'est défendu. Il y a des règlements et ordonnances, facétieux ! Les vagabonds sont punis ; les honnêtes gens, qui ont des maisons à eux, sont gardés et protégés ; les rois sont les pères du peuple. Je suis domicilié, moi ! Tu aurais été fouetté en place publique, si l'on t'avait rencontré, et c'eût été bien fait. Il faut de l'ordre dans un état

1. *L'Homme qui rit*, I^{re} partie, liv. III, ch. v.

2. *L'Anatomie de l'Absurdité* (1580). — *La supplication au diable de Pierre sans le sou*.

police ! Et il ajoute : Moi, j'ai eu tort de ne pas te dénoncer au constable. Mais je suis comme cela, je comprends le bien, et je fais le mal¹.

« L'avenir de toute la gueuserie d'Angleterre », c'est ainsi qu'Ursus apostrophe les deux petits miséreux, écoutant religieusement, muets, convaincus que le vieil ours savantasse, qui manie l'ironie aussi bien que certaines idées bizarres, est un bon père.

L'idylle. — Quinze ans ont passé... Pour un homme c'est beaucoup et aussi pour sa philosophie « vagabonde ». Ursus est devenu chauve, sa méditation légère, enfantine. C'est à ces deux signes qu'il s'aperçoit de sa vieillesse. Les choses ne le craignent plus ; elles lui sourient. Dans sa misère même, il voit éclore l'idylle : l'amour de Gwynplaine et de Dea. Ursus alors, toujours porté aux comparaisons littéraires, croit voir dans ces horribles amoureux, le monstre et l'aveugle : Tristan et Isolde ou Roméo et Juliette. Au reste Gwynplaine et Dea étaient créés l'un pour l'autre ; l'aveugle ne pouvait voir le monstre. Ils étaient isolés dans leur bonheur.

Hugo a-t-il pensé, en créant cette idylle, au mariage des nains célébré par Edmond Waller, poète de la cour de Charles I^{er} ?

La nature seule a fait cette union. Il eût été aussi impossible à Eve de fuir Adam, qu'à la fiancée d'aujourd'hui de refuser sa main à celui que le ciel semble avoir formé pour elle seule, de même que c'est pour lui qu'elle aussi a été créée.

Trois fois heureux est ce petit couple ; ils sont tous deux au-dessous du niveau de toute préoccupation : les flèches de la défiance et de la triste jalousie passent par dessus leurs têtes et le bonheur de leur union est aussi assuré que si le monde les contenait seuls.

Pourtant les avertissements d'Ursus aux amoureux sont bien français, Molière aurait pu les donner. Quand Gwynplaine avait le dos tourné, Ursus disait à Dea :

Dea, il ne faut pas trop t'attacher à Gwynplaine. Vivre dans un

1. *L'Homme qui rit*, I^{re} partie, liv. III, ch. v.

2. Cf. *The marriage of the Dwarfs*.

autre est périlleux. L'égoïsme est une bonne racine du bonheur. Les hommes, ça échappe aux femmes. Et puis, Gwynplaine peut finir par s'infatuer. Il a tant de succès ! Tu ne te figures pas le succès qu'il a !...

Et à Gwynplaine :

Tempère ton ardeur, mon boy. Ne t'enthousiasme pas trop de Dea. Te crois-tu sérieusement fait pour elle ? Mais considère donc ta difformité et sa perfection. Vois la distance entre elle et toi. Elle a tout, cette Dea ! quelle peau blanche, quels cheveux, des lèvres qui sont des fraises, et son pied ! Quant à sa main ! Ses épaules sont d'une courbe exquise, le visage est sublime, elle marche, ... il sort d'elle de la lumière. Et ce parler grave avec ce son de voix charmant ! Et avec tout cela, songer que c'est une femme ! elle n'est pas si sottre que d'être un ange. C'est la beauté absolue. Dis-toi tout cela pour te calmer¹.

« De là des redoublements d'amour entre Dea et Gwynplaine », dit Hugo. Sans la malice de Puck, Ursus attise le feu, mais, dans ce songe maladif d'une nuit d'été, l'intrigue amoureuse manque. Les petits obstacles restent schématiques, les méprises ne nuisent pas l'équilibre ; la folie n'a pas place dans cet accord amoureux de deux misères. A cette idylle à tant d'égards douloureuse, Hugo, avec son habileté de maître, ajoute une touche d'humanité.

Errer, c'est croître. — « Errer, c'est croître ». La vie errante n'avait pas empêché Ursus de donner une éducation à Gwynplaine. Au contraire, semblable aux jongleurs du moyen âge, Ursus avait inculqué de son mieux au jeune bateleur science et sagesse. Doué d'une intelligence que la grand'routte n'avait que trop aiguisée, il était un type spécial parmi les vagabonds. L'accident, le hasard, l'imprévu avec toutes ses variantes illuminaient en lui ce qu'il y a de plus profond. Il jouissait du plaisir de la vie pour voir clair dans cette vie.

Il profitait de l'existence errante pour s'incorporer à la pensée universelle. Si tout se détachait de lui, il le liait à nouveau ; si tout se dégageait de lui, il le ramenait à soi. Il se dissipait dans la vie misérable pour être plus entière-

1. *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. II, ch. vi.

ment lui-même. Il n'opérait ni par le charme, ni par la rigueur ; il opérait par le luxe de la liberté. L'esprit infiniment libre devient, par l'exagération même, un esprit entièrement « ligoté ». Ursus était bien supérieur au simple chemineau qui, poussé par l'instinct de la vie libre, fait coïncider son esprit avec l'univers. Ursus se distinguait nettement de ces rêveurs. Il plongeait plus profondément dans ces domaines dangereux, et Gwynplaine lui en fournissait mieux que tout l'occasion. Il voulut, derrière la grimace du monstre, découvrir l'homme. Il réveilla l'âme, l'âme de Gwynplaine. Ce petit gueux fut son disciple, d'autant plus facilement que, pour Gwynplaine, rien n'était certain excepté le fait terrible.

Ursus devient ainsi redoutable. Il crée le problème Gwynplaine. Il fait d'un monstre un civilisé, d'un out-law un héros. On sourit en voyant cet apprenti-bateleur entrer dans le domaine de la tendresse humaine. On dirait que, dans l'ombre lointaine de Guernesey, passe l'astucieuse figure du prince danois, musicien, poète, dilettante, philosophe, et qui commettra l'acte sauvage de tuer. Hamlet, le dilettante, devient barbare jusqu'au meurtre ; Gwynplaine, le monstre, raffiné jusqu'au suicide.

Chaos vaincu. — Au philosophe et à l'errant, Hugo ajoute le sorcier. Ici encore, il vaut mieux préciser : le sorcier de la charrette de Thespis. Ursus est le magicien du théâtre ambulancier fabriqué selon ses indications, de la Green-box. Après une pièce intitulée *Ursus Rursus*, la Green-box annonce *Chaos vaincu*, interlude spécialement fait par Ursus pour Gwynplaine. Ursus avait fait sa tragédie, non avec la hardiesse d'un Corneille, mais avec le mysticisme de ceux qui chantent la vie des saints. Le « jongleur », qui offre à Notre Dame l'hommage dévôt de ses plus belles acrobaties, était semblable à Ursus représentant « Chaos vaincu ». « C'est dans le genre d'un nommé Shakespeare », dit-il avec modestie. Pourtant le goût excessif des mimiques et certains procédés du spectacle, font parfois prendre Ursus pour Polichinelle. N'y pensons pas.

A la nécessité du « triacleur et drameur » d'attirer la

foule par des farces pour lui vendre des élixirs et orviétans, s'ajoutait, pour Ursus, la vraie passion de la poésie et de la chose jouée.

L'interlude que Hugo montre ici n'a rien de commun avec les libertés histrioniques chères à l'Angleterre dès le xiv^e siècle, et introduites jusque dans les cérémonies les plus imposantes dont parle Aelred, abbé de Rievaulx¹, ni avec les genres ultérieurs : suites de dialogues, petits drames, moralités sages, pieuses, d'une note mélancolique, dont les affiches disputent la place aux drames de Shakespeare.

Oui, Ursus rêvait de la poésie au théâtre, des voix les plus augustes, des paroles les plus tendres, des chants les plus doux. A ce magicien dans l'âme s'ouvraient des perspectives lointaines. Ben Jonson, dont la voix devait sembler bien plus illustre à un savantasse du xvii^e siècle que celle de Shakespeare, attirait moins notre Ursus que l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*. Ben Jonson, ce fut l'Antiquité et ses règles ; Shakespeare, c'est encore le grand drame mais c'est aussi le théâtre sur le théâtre, et des représentations imbriquées ; la sensation de deux plans d'illusions ; c'est la féerie et la farce se succédant ; c'est le rêve interrompu par la vie. Ursus va plus loin que Shakespeare ; il fait jouer la farce et la féerie en même temps.

Qu'était le thème de *Chaos vaincu*?... Trois formes confuses : un loup, un ours et un homme. Le loup et l'ours représentaient les forces féroces de la nature, les appétits sauvages, le chaos combattant l'homme... Lutte ! Le chaos va résorber l'homme. Une voix s'élève comme un souffle : c'est Dea, l'esprit, la sérénité, la douceur. Les bêtes sont terrassées, l'homme se lève. Brusquement une lumière le frappe en plein visage et fait voir le masque bouffon et terrible de Gwynplaine. Eclat de rire irrésistible de la populace. Le philosophe le plus profond, le cabotin le plus génial n'auraient pu mieux inventer : la farce touche à la tragédie, le faux supporte le vrai. Ursus a composé, avec le factice, le vrai. Ce qui était destiné à périr sur les tréteaux, toute cette faune d'intentions vagues et philosophiques, s'est précisée par

1. Cf. G. Jusserand. *Histoire littéraire du peuple anglais*, t. I, p. 462.

l'éclat du monstre vivant. Imaginez-vous un bouffon qui, pour simuler un décapité, se révélerait au public réellement décapité. Que fait la populace, si l'on attaque brusquement ses nerfs?... Elle rit. Dans le désordre intérieur, la meilleure, la plus franche orientation se fait par le rire. *Chaos vaincu* était la misère couronnée par le rire. Il était naturel que la Green-box devînt populaire.

Hugo a dû être renseigné pour *Chaos vaincu* par certaines pièces élisabethaines, pleines d'événements terribles, « qui faisaient, dit la Chronique, dresser les cheveux sur la tête ». Ordinairement elles étaient toutes prises au sérieux par le public. Quand l'horreur était à son comble, que l'auditoire était devenu muet de crainte, voilà qu'arrivait brusquement un rustre grotesquement déguisé, qui riait et grimaçait. Le théâtre retentissait d'éclats de rire, telle la taverne de Londres où séjournait la Green-box.

Il est un fait : *Chaos vaincu* relève d'un genre que les auteurs anglais conservèrent longtemps, les « dumb shows », pantomimes symboliques qui précédaient soit la pièce, soit chaque acte en particulier, et faisaient pressentir l'intrigue. Prudemment, les auteurs facilitaient la compréhension au public, en jouant sur les mots, par l'introduction de calembours. Jusserand remarque que Shakespeare même n'écrivit jamais le mot « to lie » sans penser à son double sens : « être couché » ou « mentir ».

La Green-box présentait donc, en raccourci, des habitudes et des ruses de théâtre excellentes, la scène comique mêlée au tragique; Hugo avait ajouté le coup de théâtre romantique.

Comment ne pas penser, en voyant surgir ce monstre, au théâtre de Hugo avec ces portes par lesquelles entrent les espoirs les plus fous et les plus inattendus¹, avec ces portes traîtresses², avec ces couloirs secrets³ qui guidaient la vengeance ou l'amour, avec l'ombre complice ou les ténèbres qui cachaient l'ami ou l'ennemi⁴.

Mais ce ne sont pas seulement des surprises de mise en

1. *Irlamène, Inez de Castro, Hernani, Ruy Blas.*

2. *Cromwell, les Burgraves.*

3. *Amy Robsart, Angelo.*

4. *Notre-Dame, Esmeralda.*

scène, ni des trucs ingénieux du répertoire romantique que Hugo avait étendus jusqu'aux personnages mêmes. Ils subissent aussi des coups de théâtre dans un revirement brutal de leur personnalité. Une espèce de dédoublement se manifeste, qui renverse les caractères : Hernani, amant bandit ; Lucrèce Borgia, monstre et mère ; Triboulet, bouffon et père ; Ruy Blas, ministre et laquais.

L'ambition punie. — A partir de maintenant — nous l'avons dit — le philosophe Ursus se perd par son ambition. « Chaos vaincu » est « chaos vainqueur », disait-il, s'attribuant, comme tout metteur en scène, le succès de sa vedette. La réalité intervient pour réveiller Ursus. D'abord la jalousie des autres bateleurs, qui se déchaîne contre la Green-box ; ensuite une citation à Bishopsgate devant des membres de la juridiction théologale lui rappelle qu'il n'est qu'un pauvre misérable. Les hauts personnages ordonnent à Ursus de parler comme un saltimbanque et de ne plus faire le philosophe. L'interrogatoire imaginé par Hugo est extrêmement amusant. Il y a en Ursus du Gavroche vieilli. C'est aussi Figaro raillant Brid'oison :

Ursus parlait avec tant de douceur que le docteur Éaque sentit le besoin de l'insulter :

— Que nous roucoulez-vous là ? dit-il rudement.

Ursus fut ébahi et se borna à répondre :

— Le roucoulement est pour les jeunes et le gémissement pour les vieux. Hélas ! je gémiss.

Éaque répliqua :

— Soyez averti de ceci : si un malade est soigné par vous, et s'il meurt, vous serez puni de mort.

Ursus hasarda une question :

— Et s'il guérit ?

— En ce cas-là, répondit le docteur adoucissant sa voix, vous serez puni de mort.

— C'est peu varié, dit Ursus.

Le docteur reprit :

— S'il y a mort, on punit l'ânerie. S'il y a guérison, on punit l'outrecuidance. La potence dans les deux cas.

— J'ignorais ce détail, murmura Ursus. Je vous remercie de me renseigner. On ne connaît pas toutes les beautés de la législation.

- Prenez garde à vous.
- Religieusement, dit Ursus.
- Nous savons ce que vous faites.
- Moi, pensa Ursus, je ne le sais pas toujours.
- Nous pourrions vous envoyer en prison.
- Je l'entrevois, messeigneurs.
- Vous ne pouvez nier vos contraventions et vos empiétements.
- Ma philosophie demande pardon.
- On vous attribue des audaces.
- On a énormément tort.
- On dit que vous guérissez les malades?
- Je suis victime des calomnies ¹.

Ursus rentre. La justice aveugle n'a rien pu lui reprocher. On connaît la suite. Un jour Gwynplaine disparaît.

Ursus poète. — Gwynplaine parti, Ursus dit : « Je veux savoir à quoi m'en tenir ». Désire-t-il savoir ou craint-il la vérité? Ursus a raison de se méfier. La confirmation de la catastrophe l'atteint. « L'homme qui rit » a disparu dans une des géôles de Londres.

Des images absurdes, des scènes invraisemblables, tout un roman d'aventures se déroule avec une richesse et une vitesse cinématographiques. « L'homme qui rit » disparu, il n'y aura plus de représentations à la Green-box. Personne ne pourrait remplacer Gwynplaine. Ursus rentre l'affiche de *Chaos vaincu*. Ursus crie, il jure, il sacre. Dans cette violente colère, Hugo intercale une scène de toute beauté. C'est une des plus belles idées théâtrales qu'on puisse avoir. Encore ici vient de loin le souvenir de *Hamlet*. On connaît le retour d'Ursus, sa colère. On connaît sa douleur qui se cache sous des mots frustes et méchants. Tout à coup, le vieil homme de théâtre qui voit son œuvre périr à cause de l'insouciant acteur, s'aperçoit qu'il y a près de lui quelqu'un qui éprouverait bien plus de douleur que lui par l'absence de Gwynplaine, si seulement elle la connaissait : Dea, aveugle, prête pour entrer en scène!... Et la comédie la plus poétique, une vraie comédie de *Théâtre en liberté*², une comédie shakespearienne commence. Ursus imite non

1. V. Hugo, *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. III, ch. vi.

2. V. Hugo, *Théâtre en liberté*. Ollendorff, 1911, Paris.

seulement Gwynplaine devant la salle vide, mais il imite aussi le public, — afin de mieux tromper Dea :

Alors Ursus devint extraordinaire. Ce ne fut plus un homme, ce fut une foule. Forcé de faire la plénitude avec le vide, il appela à son secours une ventriloquie prodigieuse. Tout l'orchestre de voix humaines et bestiales qu'il avait en lui entra branle à la fois. Il se fit légion. Quelqu'un qui eût fermé les yeux eût cru être dans une place publique un jour de fête ou un jour d'émeute. Le tourbillon de bégalements et de clameurs qui sortait d'Ursus chantait, clabaudait, causait, toussait, crachait, éternuait, prenait du tabac, dialoguait, faisait les demandes et les réponses, tout cela à la fois. Les syllabes ébauchées rentraient les unes dans les autres. Dans cette cour où il n'y avait rien, on entendait des hommes, des femmes, des enfants. C'était la confusion claire du brouhaha. A travers ce fracas, serpentaient, comme dans une fumée, des cacophonies étranges, des gloussements d'oiseaux, des juréments de chats, des vagissements d'enfants qui tettent. On distinguait l'enrouement des ivrognes. Le mécontentement des dogues sous les pieds des gens bougonnait. Les voix venaient de loin et de près, d'en haut et d'en bas, du premier plan et du dernier. L'ensemble était une rumeur, le détail était un cri. Ursus cognait du poing, frappait du pied, jetait sa voix tout au fond de la cour, puis la faisait venir de dessous terre. C'était orageux et familier. Il passait du murmure au bruit, du bruit au tumulte, du tumulte à l'ouragan. Il était lui et tous. Soliloque et polyglotte. De même qu'il y a le trompe-l'œil, il y a le trompe-l'oreille. Ce que Protée faisait pour le regard, Ursus le faisait pour l'ouïe. Rien de merveilleux comme ce fac-similé de la multitude. De temps en temps il écartait la portière du gynécée et regardait Dea. Dea écoutait¹.

Ursus discourait :

Salut, population grouillante ! Que vous soyez tous de la canaille, je n'en fais nul doute. Cela n'ôte rien à mon estime. Estime réfléchie. J'ai le plus profond respect pour messieurs les sacripants qui m'honorent de leur pratique. Il y a parmi vous des êtres difformes, je ne m'en offense point. Messieurs les boiteux et messieurs les bossus sont dans la nature. Le chameau est gibbeux ; le bison est enflé du dos ; le blaireau a les jambes plus courtes à gauche qu'à droite ; le fait est déterminé par Aristote dans son traité du marcher des animaux. Ceux d'entre vous qui ont deux chemises en ont une sur le torse et l'autre chez l'usurier. Je sais

1. *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. VI, ch. II.

que cela se fait. Albuquerque mettait en gage sa moustache et saint Denis son auréole. Les Juifs prêtaient, même sur l'auréole. Grands exemples. Avoir des dettes, c'est avoir quelque chose. Je révère en vous des gueux¹.

La représentation de *Chaos vaincu* a lieu comme à l'ordinaire. L'imitation est parfaite. Mais l'amour a des antennes mystérieuses. Malgré les prodiges d'art et d'éloquence d'Ursus, Dea finit par comprendre que Gwynplaine n'est plus parmi eux.

La suite est la déchéance à la manière des tragédies quotidiennes qui vont vers leur catastrophe en sourdine. Les forains vont acheter la Green-box abandonnée. L'aventure de « L'Homme qui Rit » est finie... Pas encore pour Ursus ! Un cortège mystérieux part de la geôle où Gwynplaine a disparu. Ursus croit à la mort de son compagnon de misère et lui, qui s'était vanté de n'avoir jamais pleuré, sanglote longtemps :

Il pleura sur Gwynplaine, sur Dea, sur lui, Ursus, sur Homo. Il pleura comme un enfant. Il pleura comme un vieillard. Il pleura de tout ce dont il avait ri. Il acquitta l'arriéré. Le droit de l'homme aux larmes ne se périme pas².

Ainsi, par ses larmes trop humaines, Ursus le philosophe n'existe plus. Ursus l'homme sera expulsé, chassé comme un gueux. « Sa Majesté a dit : Il faut nettoyer cela ». La loi est la loi. Mais la loi ne s'arrêtera pas encore là. La justice sans pitié punit le tavernier qui a hébergé Ursus et les siens. Hugo connaissait bien les ordonnances contre gueux et vagabonds :

Maitre Nicless Plumptre, tavernier de cette taverne, ceci est le dernier point à régler. Ce baladin et ce loup sont des vagabonds. Ils sont chassés. Mais le plus coupable, c'est vous. C'est chez vous, et de votre consentement, que la loi a été violée, et vous, homme patenté, investi d'une responsabilité publique, vous avez installé le scandale dans votre maison. Maitre Nicless, votre licence vous est retirée; vous payerez l'amende, et vous irez en prison³.

1. *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. VI, ch. II.

2. *Ibid.*, ch. V.

3. *Ibid.*

Ursus, le reclus d'une philosophie orgueilleuse, dès qu'il est seul, n'est plus qu'un pauvre vieux bonhomme, comme l'ermite de la légende, quand l'ange l'a quitté : « Vous ne pouviez comprendre les jugements mystérieux de Dieu, vous avez voulu aller dans le monde et chercher un homme sage qui pût vous en expliquer le secret¹ ». *Vanitas vanitatum!*

Le fantôme.

Tandis que la destinée d'Ursus s'achève dans la réalité, celle de Gwynplaine monte vers le rêve. Hugo le poète entraîne Hugo le dramaturge². « Du drame des faits on passe au drame des idées³ », « du roman au pamphlet⁴ », du genre picaresque à la féerie. Brusquement, le poète fait évanouir la réalité et nous met en présence d'un monde mi-philosophique, mi-métaphysique. Le roman est remplacé par une sorte de lyrisme de la pensée, à la manière des vieux contes. C'est alors que commence la légende infiniment triste du rire.

La féerie. — Autant le petit gueux qui errait dans la neige était réel, autant le saltimbanque Gwynplaine tient à la Féerie. Aux personnages sont mêlés les éléments, stylisés comme dans un ballet, les forces, l'infini, l'inconnu. C'est une véritable féerie qui commence :

Le succès à Londres, la salle comble, le compartiment pour la noblesse occupé par une belle aristocrate ; la lettre qui convoque le pître au rendez-vous de la volupté, la cave pénale, l'arrestation, la main énorme et obscure de la loi qui poursuit les vagabonds, — c'est-à-dire l'énigme, le terrible, l'anonyme, — le shériff du comté de Surrey, la torture, la mort, autant d'images qui font la ronde autour de Gwyn-

1. L'Ange et l'ermite, une légende religieuse, l'histoire merveilleuse de l'anachorète et son guide, figure dans les écrits du moyen âge dès 1240 ; entre autres les sermons de l'archevêque de Tyr, Jacques de Vitri.

2. Cf. *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. II, titre du ch. XII.

3. Hugo, le 27 janvier, dans une lettre à Vacquerie, qui n'avait eu que le 1^{er} tome et réclamait impatiemment la suite.

4. Biré, Ed. V. *Hugo après 1852*, p. 216.

plaine. Les comprachicos, s'enfuyant d'Angleterre, avaient, avant le naufrage, jeté à la mer, enfermé dans une bouteille, un parchemin sur lequel était écrite la confession du crime qu'ils avaient commis. Cette bouteille vient échouer sur les côtes d'Angleterre. L'officier spécial Barkilphedro, qui a charge de recueillir les épaves de la mer est tout disposé, pour des raisons de vengeance, à faire restituer la pairie à Gwynplaine. L'horrible touche au merveilleux. Gwynplaine apprend qu'il n'est autre que lord Fermain Glancharlie, baron Glancharlie et Hunkerville, marquis de Corleone en Sicile, pair d'Angleterre. Il était une fois un gueux... lord d'Angleterre...

La vérité n'a plus rien à faire avec ce personnage qui devient tout poétique. Le gueux devenu lord, n'est pas loin du mendiant qui se réveille sur le trône du Calife ! Ne sont-ce pas les mille et un miracles de la conteuse orientale ?... Un pauvre gueux se voit brusquement héritier de tous les biens de la terre. On passe du soleil des contes arabes au clair de lune des légendes. Toute une imagination folle et sinistre s'ingénie pour apprivoiser l'impossible et le fabuleux : le loup, animal domestique, l'enfant noble mourant de faim et de froid, un sage qui traîne sa charrette de foire en foire, une aveugle qui voit par son âme, un monstre qui cache un être d'élite, un bateleur qui devient lord, une créature difforme, un misérable gueux qui sort fièrement de l'obscurité de son existence.

Ce qui émeut avant tout dans ce récit, c'est la voix lointaine et cassée de la vieille tradition, des vieux rêves. Voilà des êtres qui évoluent à une distance infinie de la vie réelle, soit dans l'invisible filet de la douleur et de la rancune, soit dans l'enchantement, la griserie, le songe.

La féerie devait plaire à Hugo ; elle lui était déjà familière. Son avantage était pour lui le même qu'y trouvait autrefois Shakespeare : la liberté de tout dire. Dans le genre allégorique, tout est permis : critiquer les mœurs, faire la satire de la société, et même dire leur fait aux puissants. Si les avantages sont énormes, les inconvénients sont considérables. A travers cette forêt vierge, le sujet ne forme plus une donnée unique. Les personnages,

réduits à des silhouettes symboliques, sont moins touchants. Hugo ajoute, à ce genre, un parfum classique. Sous ses haillons, Gwynplaine cache sa noble origine ; nous sommes déjà dans l'épopée... *La Légende des siècles* n'est pas loin.

Nous sommes en pays de féerie. Le château merveilleux de l'impudique Josiane prête son cadre enchanté à la métamorphose du baladin en noble lord. Et ce nouveau seigneur, gagné aussitôt par le mal de sa nouvelle caste, va sembler précipité de la hauteur morale où s'était élevé le pauvre bateleur.

Il n'oublie point à l'instant les compagnons de misère qu'il a jusqu'ici tant aimés. Mais il va leur jeter des bribes de sa richesse neuve comme un heureux du monde jette un sou à un gueux. Il leur fait sentir qu'ils sont de pauvres diables, qu'ils ne sont pas de la même espèce que lui. Il les traite avec bonté, c'est-à-dire, comme il est devenu pour eux inaccessible, avec mépris. C'est là où l'Homme qui rit, le Lord saltimbanque, redevient Gwynplaine le gueux. Dans ce moment où le destin lui présente des châteaux, des rentes, des chasses, des lacs, des forêts, il ne trouve qu'un seul moyen de témoigner son affection à ceux qui sont sa véritable famille, c'est de les faire prisonniers de son opulence, au lieu de leur faire partager son bonheur ; il dresse la puissance matérielle en face de la grandeur morale.

Il a subi le vertige de la richesse et de la volupté. Il est en pleine tempête intérieure. « Je renais, s'écrie-t-il, je nais. Je sentais bien sous mes haillons palpiter autre chose qu'un misérable ; quand je me tournais du côté des hommes, je sentais bien qu'ils étaient troupeau et que je n'étais pas le chien, mais le berger ». Il rêve la revanche de sa misère, il ne sait plus ce qu'il est et ne se souvient plus de ce qu'il a été, il a oublié que le fond de sa destinée est resté le même qu'il est toujours « L'homme qui rit ». Lord Clancharlie a oublié le vagabond Gwynplaine et semble se gorger d'orgueil. Mais tandis qu'aux visions de son rêve s'offrent un titre prestigieux, un palais magique, d'immenses richesses, une femme enchanteresse dans son impudeur, — honneur, fortune, amour —, voici que tous ces biens, un instant étalés devant lui, vont, comme dans une féerie, s'évanouir à ses

yeux. La femme aussitôt, avec un rire diabolique ; les grandeurs bientôt après, à la suite de nouvelles scènes imposantes et fantastiques, où peu à peu, comme un fantôme, le lord s'effacera, où Gwynplaine à son tour disparaîtra du monde !

Thersite romantique. — Gwynplaine est reçu à la Chambre des Pairs. Le saltimbanque siège parmi les robes de pourpre et les épées dorées ; le gueux traite d'égal à égal avec les princes. Il faut lire la description de cette réception à la Chambre des Lords, autour de ce trône vide, pour savourer tout le pittoresque indescriptible, tout l'humour qui se trouve dans cette dissection des choses majestueuses. Histrion hier, Gwynplaine est prince aujourd'hui. Il ne fut rien, il est tout. C'est la « confrontation brusque de la misère et de la puissance », dit Hugo, « abordant face à face, au fond d'un esprit, dans une destinée, et devenant tout à coup les deux moitiés d'une conscience : deux spectres, l'adversité et la prospérité, prenant possession de la même âme, et chacun la tirant à soi. Partage pathétique d'une intelligence, d'une volonté, d'un cerveau, entre ces deux forces ennemies, le fantôme pauvre et le fantôme riche : Caïn et Abel dans le même homme ».

La troupe des tout-puissants est assemblée sur ces bancs, tous les évêques, de nombreux ducs et princes, et quelques petits lords. Ils furent tous présents pour saluer le nouveau pair. Gwynplaine aussi a son « habit de fol » au pan d'hermine, Thersite romantique siégeant dans l'assemblée des rois.

Le Lord-Chancelier prend la parole. On procédera au vote, sur un supplément de dotation demandé par son Altesse Royale le Prince, mari de Sa Majesté. Que chacun élève la voix pour dire « content » ou « non content ». Le clerc hausse le ton quand il appelle : Milord Fermain Clancharlie, baron Clancharlie et Hunkerville...

Le discours sur la misère. — Mais ce n'est pas Lord Clancharlie qui se lève pour répondre ; c'est, par un curieux retour vers le passé, vers des lois plus fortes auxquelles on ne peut se soustraire, c'est Gwynplaine le gueux. « Non content », dit-il. La surprise, le frémissent sont indescrip-

tibles. « Qui êtes-vous?... D'où sortez-vous?... demandent des voix étonnées et angoissées. — Qui je suis?... Je suis la misère, Milords. J'ai à vous parler ». Et lentement, Gwynplaine commence à parler. Il parle difficilement. Il s'interrompt. Il recommence, semblable à Esope le jour où une bonne action lui avait délié la langue. C'est probablement pour cette scène que Hugo a écrit *L'Homme qui rit*.

C'est une des plus émouvantes pages en faveur des misérables, ce discours de Gwynplaine. Écoutons-le :

Mylords, je viens vous apprendre une nouvelle : le genre humain existe... Je viens vous dénoncer votre bonheur. Il est fait du malheur d'autrui. Vous avez tout, et ce tout se compose du rien des autres. Mylords, je suis l'avocat désespéré, et je plaide la cause perdue. Cette cause, Dieu la regagnera. Moi, je ne suis rien, qu'une voix. Le genre humain est une bouche, et j'en suis le cri. Vous m'entendrez¹.

Cette harangue est d'abord toute musicale. C'est une suite de phrases, de mouvements véhéments ou ralentis qui, par leur rythme, indiquent le thème du morceau. L'attaque est faite en allegro : « Vous m'entendrez ! » mais Gwynplaine entre dans la jungle humaine sans savoir le maître-mot. Il n'est fort que par sa naïveté, sa pureté, sa ténacité à vouloir appartenir à une race torturée, ceux d'en-bas.

Vous m'entendrez, mylords. J'ai éprouvé, j'ai vu. La souffrance, non, ce n'est pas un mot, messieurs les heureux. La pauvreté, j'y ai grandi ; l'hiver, j'y ai grelotté ; la famine, j'en ai goûté ; le mépris, je l'ai subi ; la peste, je l'ai eue ; la honte, je l'ai bue. Et je la revomirai devant vous, et ce vomissement de toutes les misères éclaboussera vos pieds et flamboiera... J'ai senti qu'il fallait que je vinsse parmi vous. Pourquoi ? A cause de mes haillons d'hier. C'est pour prendre la parole parmi les rassasiés que Dieu m'avait mêlé aux affamés... La première chose que j'ai vue, c'est la loi, sous la forme d'un gibet ; la deuxième, c'est la richesse, c'est votre richesse, sous la forme d'une femme morte de froid et de faim ; la troisième, c'est l'avenir, sous la forme d'un enfant agonisant ; la quatrième, c'est le bon, le vrai, et le juste, sous la figure d'un vagabond n'ayant pour compagnon et pour ami qu'un loup².

1. Hugo, *L'Homme qui rit*. 2^e partie, liv. VIII, ch. VII : Les Tempêtes d'hommes pires que les tempêtes d'océans.

2. *Ibid.*

L'humanité primitive chez Gwynplaine fait place à des souvenirs qui l'assaillent de plus en plus fort. Les sanglots lui montent à la gorge et, ne pouvant contenir son émotion, ce chevalier de la misère, au moment le plus tragique, montre sa figure hilarante. Cette face de monstre, entraînée au « fatal rictus du visage », ne résiste plus à l'effort qui, pour un moment, avait dompté son expression habituelle. Il redevient « l'homme qui rit », fatalement.

La contagion parmi l'auditoire est si forte que le rire ne se trouve pas tout de suite libéré dans un éclat, mais se manifeste dans des bouffonneries. Comme elle est bonne, la farce de l'Homme qui rit ! Bravo, le museau de la Green-box ! En voilà un qui m'amuse ! Bonjour pantin ! — Salut à Lord Clown ! — Pêle-mêle se ruent les interjections vers ce masque figé du rire. Le risible a sa logique particulière. Les Lords n'auraient pas ri si Gwynplaine avait eu la fantaisie de frapper un des leurs. Mais cet appel plein d'humanité est pour eux une trop grande surprise.

Un hors-la-loi montre à ceux qui ont fait la loi qu'ils sont dans l'erreur. L'écart raisonnable est trop grand, le rapprochement trop grotesque, le coup de théâtre trop éclatant ; la surprise agit sur leurs nerfs et provoque le rire.

L'attitude de Gwynplaine est involontairement théâtrale et donne à ceux qui le regardent l'impression d'assister à un spectacle. Son rire, contraire aux circonstances, fait croire à ces Lords qu'ils se trouvent devant un jongleur ou bateleur de la foire. Ils s'étaient préparés, par le commencement du discours à la comédie de la douleur ; ils ont vu brusquement la « torture du rire ». L'accident naturel est ici produit par le même mécanisme que celui qui fonctionne artificiellement dans la farce. Dans les deux cas, c'est une circonstance extérieure qui détermine l'effet.

Il est ici d'autant plus comique que la cause est plus naturelle. Les nobles Lords semblent convoqués à une partie de plaisir, à une de ces grossières distractions et réjouissances du Magister Elegantiarum, dont Hugo nous parle sciemment dans des pages précédentes, considérées comme hors-d'œuvre à l'action, mais qui sont loin de

l'être¹. Le Club des Laid^s n'aurait-il pas fêté avec enthousiasme cette perfection : Gwynplaine?... Etre difforme, n'est-ce pas la première farce de la nature?... Hogarth, qui faisait partie du Beefsteak-club, n'a-t-il pas dessiné des visages aux masques effarants, tel ce baladin-Lord devenu l'avocat de la misère ?

Comment se fait-il que ces aristocrates rient avec cette fougue ?

Ce que l'esprit est en France, la farce l'est en Angleterre. Si elle est loin de la « gaité produite par les combinaisons de l'esprit », comme M^{me} de Staël² définit la plaisanterie anglaise, elle a pour circonstance atténuante de venir ordinairement d'une humeur bonne enfant. L'Angleterre a la priorité du genre.

Non, c'est à la France que Hugo emprunte la scène. Se rappelle-t-on les multiples incidents qui ont accueilli à l'Assemblée législative en 1849 les déclarations de Victor Hugo aux séances du 23 juin et du 9 juillet?...

Je suis de ceux qui pensent et qui affirment que l'on peut détruire la misère; la misère est une maladie du corps social comme la lèpre est une maladie du corps humain. La misère peut disparaître, comme la lèpre a disparu... Je voudrais être ici le représentant élu des bagnes³.

Les Lords anglais ne sont donc pas plus inconscients que d'autres devant cette sorte de coq gaulois qui leur crie : « Misère ! » par la bouche de Gwynplaine. Ils rient ! Ils s'amusent de la grimace du pitre. C'est le droit de ceux qui ne comprennent pas. Ce gueux, ce bateleur, qui se conduit comme un orateur des clubs les fait rire. La misère, présentée par Gwynplaine à la Chambre des Lords, a un relent révolutionnaire ; on sent les barricades. « Alors, crie Gwynplaine, vous insultez la misère ! » Tragique au dedans, risible au dehors, Gwynplaine est effrayant, mais seulement

1. Cf. A. Pichot, *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*, Paris, Ladvocat et Gosselin, 1823, 3 vol. in-8°.

2. M^{me} de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Crapelet s. d. (1^{re} éd. 1800), 2 vol. in-8° (vol. I, p. 344, ch. xiv : Plaisanterie anglaise).

3. Victor Hugo, *Actes et paroles*. Avant l'exil, 1844-1851, *La Misère*.

pour lui-même. « Silence, pairs d'Angleterre ! dit-il. Juges, écoutez la plaidoirie ! Oh, je vous en conjure, ayez pitié ! Pitié pour qui ?... Pitié pour vous. Qui est en danger ? C'est vous ».

Gwynplaine, exalté par le désespoir et l'humiliation, continue. C'est la reprise du thème du début en adagio.

Les cœurs sont les mêmes. L'humanité n'est pas autre chose qu'un cœur. Entre ceux qui oppriment et ceux qui sont opprimés, il n'y a de différence que l'endroit où ils sont situés. Vos pieds marchent sur des têtes ; ce n'est pas votre faute. C'est la faute de la Babel sociale¹.

Dans ce discours qui veut être une panacée sociale, il ne manque ni la spontanéité, ni la naïveté, ni l'émotion. L'histoire de l'humanité n'est pas toute faite de raisonnements. Hugo touche les grands courants sentimentaux qui créent encore aujourd'hui une sorte de communion des cœurs, que nulle science n'a été capable de réaliser.

Puisque vous êtes puissants, soyez fraternels ; puisque vous êtes grands, soyez doux. Si vous saviez ce que j'ai vu ! Hélas ! En bas, quel tourment ! Le genre humain est au cachot... Il y a des êtres qui vivent dans la mort... L'épuisement des pauvres est horrible... Mylords, les impôts que vous votez, savez-vous qui les paie ? Ceux qui expirent... Vous augmentez la pauvreté du pauvre pour augmenter la richesse du riche. C'est le contraire qu'il faudrait faire. Quoi ? Prendre au travailleur pour donner à l'oisif, prendre au déguenillé pour donner au repu, prendre à l'indigent pour donner au prince !²...

Après les mots splendides viennent les mots du sage : « Etes-vous égoïstes ?... Sauvez les autres ! »

Encore ici, les idées de Hugo, qui sont en quelque sorte patrimoine commun des intelligences humaines, sont chez lui enveloppées dans le demi-jour du subconscient :

Qu'est-ce que ces gens qui sont à genoux ? Qu'est-ce que vous faites là ?... Levez-vous, vous êtes des hommes.

Ces paroles, extraordinaires dans une assemblée telle que la Chambre des Pairs, sont encore submergées par le rire. Ils

1. *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. VIII, ch. VII.

2. *Ibid.*

rient, ces Lords, mais rient-ils à cause du masque hideux qui grimace devant eux, ou ne rient-ils pas aussi pour détruire ces paroles cinglantes ?

Hugo ne nous le dit pas. Quoi qu'il en soit, le rire continue. Il éclate avec force. Des clameurs virulentes se suivent jusqu'à ce que Lord Scarsdale exprime, d'une façon lapidaire, ce que tout le monde pense : Qu'est-ce que ce monstre vient faire ici ?

Et Gwynplaine, dans un dernier souffle, dans une sorte de convulsion, revient sur ce qui le torture. C'est le thème final qui s'achèvera, malgré sa tonalité sombre, par des appels de clairon :

Ce que je viens faire ici ? — Je viens être terrible. Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ? Non, je suis tout le monde. L'exception, c'est vous. Vous êtes la chimère, et je suis la réalité. Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui Rit. Qui rit de quoi ? De vous. De lui. De tout. Qu'est-ce que son rire ? Votre crime et son supplice. Ce crime, il vous le jette à la face ; ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire : Je pleure...

Ah ! vous me prenez pour une exception ! Je suis un symbole. O tout-puissants imbéciles que vous êtes, ouvrez les yeux. J'incarne tout. Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles ; comme à moi, on lui a mis au cœur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement¹.

« L'homme qui rit » a cessé d'être un individu. Loin de lui toute réalité positive ! La cause une fois perdue par la logique, brusquement, Hugo la reprend par la poésie. Un air de confiance, d'effusion involontaire, surprend le lecteur et le dispose à accepter, comme une chose vraie, cette harangue artificielle :

... Ecoutez : Tout ce que vous voyez, c'est moi. Vous avez des fêtes, c'est mon rire. Vous avez des joies publiques, c'est mon rire. Vous avez des mariages, des sacres et des couronnements, c'est mon rire. Vous avez des naissances de princes, c'est mon rire. Vous avez au-dessus de vous le tonnerre, c'est mon rire² !.

1. *L'Homme qui rit*, 2^e partie, liv. VIII, ch. VII.

2. *Ibid.*

Le rire des assistants étouffe les paroles de Gwynplaine ; la frénésie bouffonne éteint la voix de la conscience.

Ce discours de Gwynplaine a été l'objet de critiques. On a reproché à Hugo de ne pas l'avoir conçu de telle façon que, s'il ne sortait pas de la bouche d'un être grimaçant, il dût imposer ses vérités sociales. Ainsi un critique objecte¹ : « Si nous étions animés d'un peu de passion socialiste, nous serions loin de nous tenir contents ». Il juge ce discours malsonnant, confus ; l'orateur révolutionnaire ne reste qu'un bateleur.

Cette remarque paraît juste et pourtant c'est par cette quasi-maladresse que toute la force du génie de Hugo éclate. L'échec est voulu ; c'est le sens même du drame : préparé déjà par la conception monstrueuse et risible du personnage, il est admirablement provoqué par l'incohérence apparente de sa parole. Non, Gwynplaine ne peut lutter dans cette arène des puissants. Il doit fatalement succomber. Il n'a pas les mêmes armes. La loi fatale du grotesque, cramponné au sublime, doit l'atteindre. Hugo a présenté ici l'irrémissible avec une force sans pareille, l'irrémissible de la misère extrême. Comme il aurait été artificiel et insuffisant, comme il aurait abîmé l'idée élevée du livre, en faisant de Gwynplaine une sorte de « leader socialiste ! »...

Ce n'est pas ce masque funèbre, terrible, que les hommes lui ont laissé comme un stigmat qui le trahit ; c'est lui tout entier, bon, affectueux, vivant, irritable, vulnérable, boussole affolée dans cette « mer de puissance ». C'est un homme seul, c'est un homme qui, sans avoir été préparé à la vie, armé uniquement par la force de la vérité, vient lutter avec le genre humain. Il attaque, là où il faudrait ruser ; il fait rire, là où il devrait émouvoir. C'est un homme trop pauvre, trop abandonné, un être trop marqué par sa misère, qui ne peut maîtriser ni la face qui le trahit, ni la foule qui l'insulte. C'est précisément là que Hugo est profondément humain. Il nous verse toute la tristesse de la vie ; il n'y a pas d'espoir dans cette œuvre du rire : l'homme qui rit n'est qu'un misérable.

1. L. Étienne, *L'Homme qui rit*, *Revue des Deux Mondes*, 1869, t. III, p. 965-996.

Le philosophe de Guernesey, qui domine de son île une partie du monde intellectuel, ose ainsi se montrer malheureux sous le masque du rire. Toute force a son ombre de faiblesse. La grandeur du rêve fait parfois ressortir la triste vérité. Si Goethe a de la retenue, Beethoven étale ses sentiments, il les crie, il s'en vante ; Hugo transforme ce qu'il ressent en couleurs, en musique, en horreur. Il ne possède pas cette œuvre, l'œuvre le possède. L'instinct puissant de la vie, qui l'avait guidé jusqu'à présent, n'est plus qu'un long frisson, avant-coureur de la mort.

Pour Hugo, la poésie n'est pas -- comme pour Goethe -- la grande Dame qui délivre l'homme des maux et des misères par sa simplicité et sa grande tenue, une maîtresse aimée et pourtant critiquée. Hugo ne fait pas la part du jugement dans l'amour. Il cède sur le fond et sur la forme. Il n'est ni assez sage, ni assez classique pour oublier les aspects isolés et divergents de la vie. Il ne bride pas ses instincts ; ses violences, ses rages, ses révoltes et ses amertumes le suivent jusque dans l'œuvre et c'est dans les plus artificiels et les plus pathétiques des passages hugoliens, que l'on trouve justement l'homme sincère. Les ravages de la vie, il les cache mal derrière des images curieuses, parfaites ou absurdes, derrière des thèmes populaires. Que de pensées costumées de rhétorique somptueuse, qui, au fond, ne sont que des douleurs que sa volonté n'a pas pu réduire au silence !... Douleurs, misères, fatalité !

Avant la sérénité acquise au prix du désespoir, avant l'apaisement acheté au prix de la fatigue et de l'âge, *L'Homme qui rit* est pour le poète la dernière sentinelle sur le chemin du combat.

CHAPITRE VIII

MAGLIA, LE GUEUX, DÉMON FAMILIER.

« Tu dis vrai : je suis le joyeux rôdeur de nuit.

J'amuse Obéron et je le fais sourire... »

(Shakespeare,

Songe d'une nuit d'été.)

PROLOGUE.

MAGLIA, LE GUEUX, DÉMON FAMILIER. — Chronique. — Caractère. — Climat.

TEMPÉRAMENTS. — Sensitif : Fourbe ; Sanguin : Fanfaron ; Flegmatique : Parasite ; Bilieux : Pédant.

LES GUEUX. — Gaboardo. — Goulatromba. — Fiasque. — Gipanier. — Vaugirard. — Golbornos. — Aïrolo. — Gabydos. — Gavoulagoule. — Burgoche et Gluveau. — Grobuche et Baugraillon.

LES CANEVAS.

REFRAINS ET RENGAINES DU PHILOSOPHE.

GLAPIEU : LA DERNIÈRE INCARNATION DE MAGLIA.

Prologue.

Le Théâtre en Liberté. — Maglia ! quelle étonnante figure ! C'est le meneur de la joyeuse mascarade du *Théâtre en Liberté*, « ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit¹ ». Il fut pour le public la révélation d'un Victor Hugo inconnu. Maglia apparaît dès 1830 dans les esquisses² rassemblées dans *Plans et Projets*³ et à partir de 1840 dans les feuilles

1. Victor Hugo, *Théâtre en Liberté* (Œuvres complètes de Victor Hugo, Théâtre V, Paris, Ollendorff, 1911, p. 545).

2. Presque toutes ces esquisses portent le nom de comédie ; nous l'indiquons ici une fois pour toutes.

3. « Il n'y a pas de manuscrit constitué de *Plans et Projets* ; les nombreux fragments qui composent cette partie du volume proviennent, les uns d'une plaquette classée sous le titre : *Plans et Projets*, — ce sont les plus anciennes ébauches — ; les autres, d'un cahier intitulé par Victor Hugo lui-même :

qui formeront plus tard le *Théâtre en Liberté*¹. La fantaisie du grand poète répandue dans plusieurs autres œuvres : *Les Chansons des rues et des bois*², *Les Quatre Vents de l'Esprit*³ et dans des pièces que comprendra *Toute la Lyre*⁴, s'épanouissait alors pleinement. C'est la même légèreté musicale, la même débauche d'improvisations hardies.

Le Théâtre en Liberté est affranchi des traditions routinières; il laisse derrière lui toutes les grandes théories, comme les petites habiletés. Si Hugo s'y déploie à la fois dans les genres les plus divers, toujours désignés sous le nom de *comédies*, c'est qu'il ne suit que ses plus capricieuses inspirations. Il pousse loin la hardiesse de ses rêveries et la richesse de sa langue. On y entend parler l'arbre, l'eau, les fleurs, le moineau franc et le caillou du chemin, le moindre rouge liard brille comme un louis d'or et les loques s'éclairent de joie. Nous sommes dans la fantaisie, moitié réelle, moitié féerique, colorée d'imagination et pénétrée de nature, et, pourtant, c'est la vie universelle qui déborde. Sur la gamme des sentiments humains, le poète sait créer des variations infinies.

Depuis l'année 1838, Hugo avait conçu ce théâtre auquel il s'intéressa avec des reprises et des intermittences, jusqu'à 1874. Ne l'avons-nous pas vu, en 1842, revenir à l'idée de César de Bazan, ce grand seigneur-vaurien qui fraye avec les gueux ?

Feuilles paginées ; d'autres sont extraits du manuscrit des *Quatre Vents de l'Esprit*, des carnets de Victor Hugo ; enfin, nous avons repris, dans le Reliquat du *Théâtre en Liberté*, les ébauches et dialogues que nous avons été contraint de laisser inédits lors de la publication, dans cette édition, du *Théâtre en Liberté*, ce volume dépassant déjà les proportions des volumes précédents... M. Spoelberch de Lovenjoul, en donnant, dans ses *Lundis d'un chercheur*, la liste des projets littéraires de Théophile Gautier, écrit : « Combien serait précieux un document de ce genre relatif à Molière, à Corneille ou à Racine ». Nous ajoutons : et à Victor Hugo. Nous donnons les plans et projets inédits se rapportant au théâtre ; on trouvera dans les derniers volumes de prose et de vers les projets de poésie et de romans. » (Note de l'éditeur, p. 389 sur les *Plans et Projets* qui forment avec *Le Théâtre de jeunesse* et *Mille francs de récompense*, le vol. VI du théâtre de Hugo, Paris, Albin Michel, 1934.)

1. Le *Théâtre en Liberté* parut en 1886 dans l'année qui suivit la mort de Hugo.

2. 1865.

3. 1881.

4. 1888.

Les pages volantes du *Théâtre en Liberté*, les fragments détachés des *Plans et Projets*, quelques morceaux dramatiques recueillis dans les *Quatre Vents de l'Esprit* ou *Toute la Lyre*, ne sont ni des comédies, ni des projets, ni des dialogues ; ce sont presque des sautes d'humeur.

Une date mise par un éditeur plein de bonne volonté, mais souvent sans autre garantie que l'écriture changeante comme la plume, une enveloppe, l'envers d'un programme, un bout de facture, sont des témoins qui ne peuvent assurer, dans leur fantaisie spontanée, un classement scientifique¹. D'ailleurs, une date n'est-elle pas inutile pour fixer un caprice qui passe ? Une date a son importance pour une œuvre : fixer l'année où elle fut écrite, c'est fixer l'homme. Mais pour un trait d'esprit, une idée, une boutade, la minute seule intervient. Quelle occasion a pu favoriser cette pensée fugitive, cette grimace heureuse, cette pluie de gros mots ? Était-ce en rentrant de la Comédie-Française, — le soir au coin du feu de la Place Royale, — une nuit sans sommeil à Marine Terrace ? Où et quand Hugo a-t-il ri de tout son cœur, se moquant du monde et fermant la porte aux curieux ? Ses gueux favoris ne sortaient de leurs niches que dans l'intimité la plus stricte : celle d'un poète avec sa fantaisie. Avouons donc qu'il est impossible et d'ailleurs vain de vouloir mettre un ordre chronologique dans ce qui est dû au caprice du hasard. Il faut traiter d'une main légère les choses légères.

Ceci dit, en étudiant Maglia nous suivrons l'ordre établi dans le volume annoté et daté du *Théâtre en Liberté* d'Ollendorff, de 1911, et dans les *Plans et Projets* s'échelonnant sur

1. Ces volumes parus dans l'édition de l'Imprimerie Nationale apportent peu d'éclaircissements à propos de l'ordre chronologique et des dates. Ainsi, sur l'apparition de Maglia dans l'œuvre de Hugo, nous trouvons textuellement dans le *Théâtre en Liberté* : « Vers 1840, Hugo a créé un personnage de comédie, le seigneur Maglia. » (Édition Ollendorff, 1911, Historique, p. 565) et, d'autre part, dans *Plans et Projets*, ces lignes : « A partir de 1830 apparaît Maglia. » (Albin Michel, 1934, Note de l'Éditeur, p. 463). Nous avons eu la bonne fortune de fouiller les manuscrits. C'est chose difficile d'obtenir le trésor hugolien à la Bibliothèque Nationale. Il y a des gardiens jaloux des vieux livres et nous en savons un spécialement farouche et égoïstement épris des manuscrits de Hugo. Une fois en possession de ces manuscrits si bien gardés, on se rend compte combien difficile est ici le travail de fureteur consciencieux et combien les contradictions sont possibles.

une période d'une soixantaine d'années, parus chez Albin Michel en 1934. Nous considérerons aussi une suite d'Inédits, classés selon l'ordre chronologique du manuscrit. De cette façon il nous semble que le but pratique sera atteint. En dehors des rares dates marquées, l'époque la plus certaine des fragments laissés sous les titres : Maglia, les Gueux et autres, est à chercher dans l'étude serrée et profonde de la pensée de Hugo. Celui qui a eu la chance d'épuiser l'œuvre, d'avoir compris les résonnances et les échos de cette immense production, aura résolu le problème chronologique de Maglia et remplacé un point d'interrogation par une certitude. L'étincelle mystérieuse de la création lui aura révélé l'heure de naissance du héros.

Maglia, le gueux, démon familier.

O toi qui dans mon âme vibres,
O mon cher esprit familier,
Les espaces sont clairs et libres ;
J'y consens, défais ton collier,

Mêle les dieux, confonds les styles,
Accouple au pœan les agnus ;
Fais dans les grands cloîtres hostiles
Danser les nymphes aux seins nus.
.....
Sois gai, hardi, glouton, vorace ;
Flâne, aime ; sois assez coquin
Pour rencontrer parfois Horace
Et toujours éviter Berquin¹.

Maglia est le type du gueux hugolien, comme Rodolphe le type de la bohème de Murger. C'est le démon familier d'Hugo, avons-nous dit, démon de son esprit, mélange de sarcasme et de fantaisie, de philosophie et de raillerie. Maglia, on l'a vu, est un personnage en marge de l'œuvre de Hugo, un amusement de lettré, une diversion aux fatigues. Hugo a-t-il jamais pensé qu'on s'arrêterait au type qu'il griffonnait en vers avec son crayon, en s'amusant. Les grands artistes aiment avoir un démon familier, avec lequel ils causent

1. Hugo, *Les Chansons des Rues et des bois*, I, Floréal, VII : Genio libri.

librement dans l'intimité journalière, dans un laisser-aller complet. Leonardo de Vinci, Holbein, Annibal Carrache, faisaient de surprenants impromptus. Goya en a laissé de remarquables spécimens. Carle Vernet, Isabey, Charlet, Decamps, Bellangé, Ingres s'adonnaient également à ce plaisir. Eugène Delacroix dessina quelques-unes de ces fantaisies avec la même désinvolture, et Puvis de Chavannes se délassait dans ses éblouissantes caricatures. Maglia fait donc partie d'un jeu d'artiste exquis et profondément émouvant.

Comme pour César, Hugo fait pour Maglia. Il n'arrête pas le plan d'une comédie ou de comédies, il n'esquisse pas de scénarios, il trace à peine une ébauche. Il peint Maglia avec une sorte d'amour sous les aspects les plus différents.

Et pourtant Maglia n'est pas célèbre, César l'était devenu.

Chronique. — Les types ont des destinées comme les livres. Il y en a de la même famille, qui arrivent très vite à la popularité, tandis que d'autres voient à peine le jour et tombent dans l'oubli. La chronique d'un type — les refontes et les retouches, les éclipses, les reprises, qui n'existent hélas ! qu'à l'état de fragments ici — ne relate pas toujours des événements marquants. Maglia et César nous le savons, sont non seulement de la même famille, mais Maglia a fait naître César. César a eu meilleure fortune et nous lui avons déjà rendu hommage ; il est devenu le type le plus éblouissant du théâtre hugolien, et il a réussi à escamoter l'original par sa réputation brillante.

On comprend la tentation de Hugo de vouloir continuer son premier type. L'auteur aime doter d'un cycle celui qui lui a porté bonheur.

Sans cesse Hugo remanie Maglia.

On peut résumer la chronique de Maglia en trois parties logiques : celle où il est Maglia tout court, celle où il devient César et celle où il apparaît sous des noms de gueux différents : Gaboardo, Goulatromba, Fiasque, Vaugirard, Golbornos, Aïrolo, Gavoulagoule, Burgoche et Gluveau, Grobuche et Baugraillon.

Seulement ces cycles ne sont pas partagés dans le *Théâtre en Liberté* et dans les *Projet et Plans*, en des périodes déterminées. Ils se « greffent » les uns sur les autres et, parfois, ils « poussent » en même temps. Maglia revient sur les pas de César, avec un rappel de gestes antérieurs, avec des allusions d'un cycle à l'autre; Gaboardo sur ceux de Maglia, Fiasque sur ceux de Goulatromba, etc... Leur course et leur durée ne sont pas déterminées¹. Maintes fois, déclin ou apparition coïncident.

A ces trois cycles qui se présentent tout d'abord, nous en avons ajouté un quatrième, où se réincarne le type premier. Cette dernière reprise de Maglia présente toujours le même gueux vagabond, mais sous des traits infiniment plus touchants : Glapieu est son nom.

Conçu ainsi, Maglia est bien le démon familier de Hugo, mais n'est-il pas aussi le reflet de toute l'œuvre de Hugo qui l'entoure?

Il rêve comme Hernani, il chante comme Gastilbelza. On voit les crêtes neigeuses des Sierras, la caravane des mulets talonnés par les arrieros au chant guttural; on entend siffler le vent « qui vient à travers la montagne ». On écoute l'écho des chansons folles et décousues des « rues et des bois », dont les images se succèdent avec l'incohérence des aventures de la grande route. Au milieu de ce joyeux drame qu'il appelle « vie » et un peu au delà de la réalité, Maglia garde son bon sens. Il range dans sa tête les plus turbulents événements, comme les images bouffonnes; tout doit mener au but : la bourse, — la bourse, dont le contenu assure du feu l'hiver, l'estomac rempli tous les jours et le rêve chaque nuit. Ce n'est plus un seigneur déchu, un César qui oublie philosophiquement les prospérités disparues, c'est un gueux véritable, mais ce n'est pas un Friauche, ni un Thénardier, c'est « au demeurant, le meilleur fils du monde », le manteau en loques, les bas en spirales. L'impression du déjà-vu, du déjà-rencontré est forte : Maglia

1. Ce désir de remanier son personnage, de le modifier dans son essence même, de le présenter sous un nouvel aspect, fait en quelque sorte de Maglia un autre « témoin de sa vie » puisqu'il relate aussi des détails intimes. Cette biographie intime n'est ni fondamentale, ni absolue, elle est même très énigmatique, mais elle existe.

nous est connu. Sous ses oripeaux romantiques, on retrouve l'esclave de Plaute et de Térence, Pappus, Bucco, Maccus, Pulcinella aussi, mélanges d'instinct et d'esprit.

Parmi ces maîtres de la belle humeur et de l'esprit, Maglia, maroufle, voleur et coquin, se distingue. Il est poète à ses heures. Tantôt déchaîné, tantôt recroquevillé, il loge dans le taudis magique d'un théâtre de fantaisie, avec ses camarades, les chenapans. Conseillant les ducs et pactisant avec les gueux, on sent qu'il a roulé sa bosse au milieu d'un peuple de vagabonds, mais sous les yeux d'un maître qui mettait de la jovialité à lui parler tout bas, à l'oreille, en confident, en poète; Maglia et ses joyeux compagnons les gueux ont vu le Dante romantique en pantoufles.

Caractère. — On s'aperçoit vite que ce serait une erreur de voir en Maglia un personnage tout d'une pièce, une figure à contours rigoureusement nets et immuables. Un type qui se réalise parfois dans une caricature analytique peut aussi se réaliser dans une synthèse.

Maglia présente dans son dessein à la fois quelque chose de ramassé et d'exagéré. Il est la quintessence des gueux du *Théâtre en Liberté*, le type primitif des gueux hugoliens. Zafari, Gaboardo, Bogruche, Baugraillon, Vaugirard, Golbornos, Burgoche, Gluveau, Mouffetard ne sont que des prête-noms plus ou moins heureux, sans parler de ceux qui n'ont existé que de nom ¹. Maglia est le type permanent de tous ces éphémères.

Un seul jour ne fait pas un homme tel que moi.
Ah ça, duc! croyez-vous bonnement qu'il suffise
Que Palémon se soit amouraché d'Orphise
Et l'ait conduite à l'autre où Didon s'oublia,
Pour produire un beau jour le seigneur Maglia?

1. Le poète avait même imaginé quantité de noms bizarres comme : Gribluche, voleur; Bugoche, voleur paisible; Paturages, autre voleur; Tanissetta, bohémienne et lorette; le père Sabbat, balayeur; Vitriol, parasite; Magisquin, pou; Cutrofiano, coquin napolitain; Trapispavi, spadassin; Besaleon, voleur; Sabiruboli, saltimbanque; et Generaccio, Pristigouche, Grubuche, Goguerosse, Gopulache, Dragnet, Occhiali, Galounard, Râpeloup, Tripecaillon, Casseculotte, Mabour, Longuéchelle, Maravédi, Spinalonga, Carabu, Croquelardit, Maubert, Pintade, Croquefer, Demi-Lune, Madrigal..., etc. (*Théâtre en Liberté*, éd. Ollendorff, pp. 530-544).

Altesse, il m'a fallu des revers, des traverses,
 De beaux soleils, coupés d'effroyables averses,
 Être pauvre, être errant et triste, être cocu,
 Et recevoir beaucoup de coups de pied au cu,
 Avoir des trous l'hiver à mes grègues de toiles,
 Grelotter, et pourtant regarder les étoiles,
 Pour devenir, après tous mes beaux jours enfuis,
 Le philosophe illustre et profond que je suis.
 Oui, savoir vivre seul, songer près des rivières,
 Empocher beaucoup moins d'écus que d'étrivières,
 Servir de gros abbés au regard en dessous,
 Boire avec les buveurs, aimer avec les fous,
 Être très malheureux, être très misérable,
 C'est ainsi qu'on arrive à ce point admirable
 Qu'en moi vous contemplez et qui vous attendrit.
 Le sort a travaillé longtemps à mon esprit.
 Des bourgeois amoureux, bêtes, sots, économes
 Et laids, font des enfants, le destin fait des hommes.
 Je suis le composé d'un tas d'événements¹.

Lorsque nous regardons attentivement Maglia, nous voyons que sa face change souvent. Que de nuances et de variations !... Toute la famille d'Arlequin ne suffit pas pour donner sa gamme. Est-ce sa longue et difficile carrière aux côtés du poète, qui ne lui a pas permis de garder une physionomie établie ? Les fluctuations ne sont pas harmonisées à ses traits essentiels et ont formé des silhouettes cocasses. Si Maglia est l'homme de toutes les complaisances humaines et de toutes les aventures, c'est parce qu'il sait admirablement se transformer. On le qualifierait volontiers d'indispensable, d'homme universel. Il a l'habitude de jouer tous les rôles selon les circonstances. A la fois gueux, clown, seigneur et philosophe... il est celui qui fait rire et dont on rit : le compagnon des heures solitaires.

On pourrait résumer Maglia ainsi : Il représente plusieurs types, simultanément ou successivement, tout ensemble un acteur et une série d'acteurs, parlant, récitant, parfois même un mime ou un gignol.

Climat. — Si l'on essaie de décrire un personnage comme Maglia plein de ressources et de richesses, sans borne et

1. *Théâtre en Liberté*, Maglia, I, p. 189 (Écriture et papier bleuté ressemblant au manuscrit de Ruy Blas).

sans mesure, impulsif, naïf et éminemment poétique, on a vite défini le milieu où il vit : la fantaisie.

Maglia est un enfant de « la balle ». Sans doute il a passé par le théâtre italien. Si Hugo n'a pas manifesté, pour la comédie italienne, un intérêt particulier, cet intérêt n'en a pas moins existé. Tout homme de théâtre a sa dette envers la « Comedia dell'Arte ». Tous les soucis d'art théâtral, toutes les ambitions des tréteaux ont leur origine dans les très lointaines régions où allait cahin-caha, la charrette dorée de Melpomène et Thalie. Dans l'oubli où sont tombés tous les improvisateurs, acrobates, danseurs, orateurs et farceurs, bateleurs du théâtre ambulant, on voit briller les paillettes d'or de l'esprit et de l'art théâtral. De la longue tradition des compagnies nomades, des masques retrécis et ramassés, l'effort continu du temps a créé des formules définitives, il a moulé des types. Les chariots, qui allaient de ville en ville, de pays en pays, étaient riches de documents humains.

La gloire passagère et brillante des tréteaux de Bologne, de Venise, de Naples, ne pouvait pas suffire à une fantaisie hugolienne. Sans doute, il a fait passer son personnage par la Castille, et il a trempé ses haillons dans le clair de lune de Stratford. Rien d'étonnant à ce que son bâton de gueux se fleurisse de rhétorique romantique !

Bercé dans la roulotte de notre grand poète, les chansons de nourrice que Maglia entendit ne furent pas des couplets de comédie, mais des Odes et des Ballades... Sa première école n'est pas la baraque foraine, mais les coulisses de la Comédie-Française. Son premier voyage, est-ce la route?... Nullement, mais le Salon Nodier, avec ses chemins bien plus accidentés. Sa première bataille, la foire?... Non, la bataille des gilets rouges. Son premier théâtre s'appelle : le hasard, — la pièce : Un soir de fatigue, — le partenaire : la première idée venue, — sa famille : tout ce que contient une bouteille d'encre, — son pays : le bourg hautain des lettres, — sa société : la femme, toutes les femmes !

Certains soirs, quand tout dort dans la guimbarde au bord de la grand'route, des comédiennes de rêve viennent voir Maglia, se penchent sur lui : Margot « sans gêne », Lampito

de bas étage, la frivole Zubiri, fine mouche inquiète avec son port de reine de ruisseau. Veulent-elles lui enlever son masque de velours, masque de l'arlequin, ou bandeau du condamné à mort ?

Sans doute, Maglia modifie l'optique de la scène hugolienne. Pensons à la méthode habituelle de Victor Hugo homme de théâtre, créateur de types. Il écarte tout détail qui ne donnerait pas le relief nécessaire à son personnage. Il supprime les teintes intermédiaires. Il va d'antithèse en antithèse. Il peint à grands traits. Réalité, fantaisie, irréel, le procédé est le même : figures vues à travers des lunettes grossissantes, portraits chargés. Mais, pour le démon familier, Hugo a bien d'autres égards !... Il a de petits coups de pinceau, des coups de pinceau de miniaturiste, qui mettent une note de vie juste là où l'on ne s'y attend guère, et cette petite « tache d'ombre » ou ce minuscule rayon de lumière, tombé par hasard, pleure, crie, déroute... enchante. Dangereuse entreprise qui va audacieusement contre les lois immuables du théâtre, entreprise d'autant plus artiste ! Théâtre privé et des plus intimes, cahute roulante du « Moi », le *Théâtre en liberté* et ses acteurs sont un délice pour l'élite, un enchantement pour le raffiné. Les auteurs dramatiques trouveront peut-être mille exagérations, mais pour peu qu'ils aiment la poésie, ils admireront cette prodigalité souriante après tant de chefs-d'œuvre. On ne sait quoi louer davantage : l'originalité de la conception, l'inattendu des mots, la merveille des rythmes !

Il ne faut pas toutefois exagérer l'importance de cette atmosphère de tréteaux, qui semble donner l'explication de tout ce qu'il y a d'énigmatique et de déconcertant dans le caractère de Maglia. Savant comique et joyeux farceur, Maglia relève encore d'une autre atmosphère que celle des tréteaux, des chariots, des rideaux, des toiles, des costumes et des accessoires de saltimbanques : c'est de l'intimité de Hugo.

Tempéraments.

Maglia est la manifestation spontanée du dynamisme de Hugo. Le poète anime cette figure de tous les traits qui lui

sont chers. Tout d'abord il voit Maglia sous un aspect dramatique. Les luttes et les conflits de Maglia n'ont rien de commun avec ceux des gueux véritables : figures crapuleuses, vauriens éhontés, qui n'ont pour toute poésie que des hoquets d'ivrogne. Si Maglia devient dramatique, il l'est à la façon d'un personnage de théâtre, il n'en faut pas chercher la cause ailleurs que dans son tempérament de « comédien ».

Maglia a une nature caméléonesque. Il est nerveux, sanguin, bilieux et flegmatique à la fois, il l'est à la manière des enfants de la balle ; cela ne provoque pas moins chez lui des caractères différents : fourbe, fanfaron, parasite et pédant, autant d'états contradictoires, autant d'éléments qui s'opposent, mais surtout autant de rôles qui se complètent. Comment s'y connaître, comment les séparer ! Le dynamisme de son individu nous importe, parce qu'il garde toujours quelque chose du dynamisme propre de Hugo.

Maglia est un romantique. Ce n'est pas un démon classique de forte race, mais c'est un esprit sorti de cette humanité déchirée où les aspirations vers l'idéal s'opposaient si fortement au matérialisme le plus vil. Chez lui, la folie se mêle facilement à la sagesse, la sottise à la raison, le tourment plébéien au noble rêve. Il dépasse ses confrères littéraires de la « griffe » par son relief et par un éclat unique qui tantôt l'exalte, tantôt l'avilit. Son déséquilibre ne nous étonne guère ; les zigzags de sa nature conviennent bien aux chemins tortueux de la route des gueux.

Sensitif : Fourbe. — Imaginatif et misérable, il n'est pas loin d'être fourbe, et à vrai dire il l'est ! — ce qui n'est pas son moindre charme.

Maglia devrait avoir une place parmi les fourbes de la comédie. N'est-il pas élastique, au physique et au moral, comme un saltimbanque, souple et léger, apte à toutes les acrobaties ? Il sait se rapetisser au point de disparaître et amincir ses « pauvres » gestes, comme s'ils étaient entortillés dans des bandelettes dont « meschans gueux » serreraient les petits enfants. Ses mots savent faire des courbettes, jusqu'à terre, s'allonger dans des révérences sans fin...

devant l'aumône. Sa voix, chaude et vibrante comme celle de tous les amants de l'argent, sa voix seule est sincère. C'est une voix qui appelle désespérément Dame Fortune, même si elle le raille. Voici des traits indiscutables, qui lient Maglia à tous les fourbes de la comédie : Lazarille de Tormès, avec tout son génie inventif, Scapin, industriel au point de savoir utiliser ses propres fautes. Quels hommes de bon conseil pour un Maglia ! Mascarille, poltron et balourd, n'a-t-il pas donné à Maglia un côté « fourbum imperator » ? Gros René prêt à tout compromettre par ses étourderies, mais intrépide et joyeux parleur, c'est un Maglia à ses heures folles. Et Crispin, et Frontin, ne sont-ils pas des camarades perfides et malins de l'acteur principal du *Théâtre en Liberté* ? N'oublions pas le barbier — diplomate velléitaire qui a plus de personnalité que d'indépendance — Figaro ! N'a-t-il pas frôlé notre gueux romantique ? Ils sont tous immoraux ou, pour ne pas en dire trop, peu moraux ; Maglia à la mauvaise réputation, n'est pas indigne de cette bande. Mais nous verrons que Hugo, créant Maglia, l'a opposé à ces fourbes célèbres en faisant de lui un vrai philosophe.

Pour ses tours villonesques, Hugo a gratifié son coquin de tous les dons qu'il faut pour réussir : il a la simulation facile des gueux de la cour des miracles et les oreilles fines de la canaille chantante de la Foire. Une variété infinie d'accents fait de lui un vrai musicien.

Murmurer les confidences rosses, roucouler la romance en dérobant quelques babioles, débiter des réflexions en feu d'artifice sur les choses et les gens, pendant qu'il est en train de dérober un aveu ou une bourse ; prendre le ton nasillard du hautbois pour jouer le commissionnaire discret et siffler des airs de petite flûte pour enlever les dernières hésitations ; chercher le son le plus doux des instruments à cordes, pour consoler et se précipiter ensuite, avec une rapidité incroyable, sur sa victime. Non, ce n'est pas Maglia, c'est Scapin, ce Scapin que nous avons déjà entrevu avec César. Maglia est bien plus lyrique.

Il est tout un orchestre, il est tout un théâtre. Il est toute une philosophie. Il a une sorte de sagesse occulte. En tout

ce qu'il dit il y a autre chose que ce qu'il dit : dans tout ce qu'il fait, il fait autre chose que ce qu'il fait, et s'il est fourbe, il lui arrive d'être dupe. « L'aventure de Don César » où le pauvre gueux est victime du passant criminel, n'est pas la seule. Oui, Maglia vit au fond sur un malentendu littéraire : la fourberie traditionnelle des gueux.

Maglia est un gueux libre. Il vole quand il peut, mais sans faire grand mal. Il n'a pas de maître, mais il connaît et sert le vice où il le trouve. L'initiation dans la carrière du parfait voleur, aussi classique que celle que Fabrice Nunez prodiguait à Gil Blas, se trouve dans l'histoire de Maglia. Mais elle est transformée par une sorte d'aménité :

..... Retenir, troubler, estropier,
 Tes lapins de gouttière et tes chats de clapier !
 Non, paix à tes produits ! tes civets sont mes frères.
 J'amnistie, ô bourgeois, tes ragoûts téméraires.
 Je suis comme toi-même un voleur, et causons :
 Ton argent¹?...

Il n'est point venu gêner le commerce de ce bourgeois, oh non ! Il n'estropiera pas les lapins de gouttière, grassement nourris comme des seigneurs ! Il est venu pacifiquement... Puisque tous les deux sont des voleurs : Part à deux !

Maglia est fourbe, avec la même élégance que Don César de Bazan est gueux. On a l'impression qu'il ne fait, dans ce monde, en ravissant les biens à leurs propriétaires, qu'accomplir une fonction poétique, naturelle et même nécessaire. Cela fait circuler la fortune. « Voler, dit-il, quel mot ! Il fait songer aux hirondelles ».

Sanguin : Fanfaron. — Maglia a aussi un côté fanfaron. Il ressemble alors à ces bravaches du moyen âge qui ont fait renaître le « Miles gloriosus » de la comédie latine. Certes, Maglia n'est pas un vrai soldat fanfaron, comme les immortels capitanos et matamores d'Italie, d'Espagne et de Gascogne, mais l'ingéniosité de son auteur lui donne, de temps en temps, un peu de cette bravoure fausse ou vraie, ainsi

1. *Théâtre en Liberté*. Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, p. 388.

que la redoutable apparence et les propos bruyants, la mégalomanie et la puissance destructive, l'imagination et la colère apparente de ceux qui déclarent la guerre au monde du fin fond de leur fantaisie. Il n'y a pas du Don Quichotte, mais du Tartarin, en lui; en tous cas, de l'aventurier du Midi. Son esprit reste démocratique et turbulent, ses querelles sont faciles et, au milieu de la faune amusante et tapageuse des mauvais lieux, il ne perd pas son jugement. Ne dit-il pas, au duc d'Almanza, arbitre des élégances, superbe, plumé, qui cache sous des flots de soie et de dentelles ses bottes qui ont distribué des coups de pied aux pauvres gueux, aux marauds, aux estropiés :

Mais fûtes-vous toujours ce mortel mémorable?
Telle est la question. Jadis, duc d'Almanza,
Vous vîntes à Madrid, je me rappelle ça,
Comme un simple filou qui cherche de l'ouvrage;
Laid, petit, vous aviez l'air d'un monstre en sevrage;
N'ayant rien à manger, vous étiez très frugal.
Temps lointains! Vous avez réussi, c'est égal.
Donc bravo! Mais Dieu sait avec quelles savates,
Hélas! et quel chapeau, seigneur, vous arrivâtes¹!

Il traite d'égal à égal avec les marquis, avec les ducs, avec le roi... Ne sont-ils pas gueux, tous? Il manie l'insolence et l'ironie, comme le capitaine Fracasse son épée. Écoutons-le parler au parvenu :

Seigneur, je me souviens de vos commencements.
Vous fûtes comme nous, ô prince, un va-nu-pattes.
Pour ramasser à terre un liard, vous rampâtes;
Vous étiez l'ornement du bouge où nous bâillons;
Vos guenilles faisaient frissonner nos haillons;
Quels orteils monstrueux, prince! et vous aggravâtes
L'épouvante des pieds par l'horreur des savates.
Je m'en souviens. C'était hideux. Vous êtes beau.
Vous avez dû passer par un fier lavabo²!

Ivre, il accable d'injures un autre gueux. Puis soudain,

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, Carcagente au duc d'Almanza, p. 381.

2. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, p. 400 (au verso, des vers imprimés et datés du 30 mars 1874).

se rappelant son rôle, il s'adresse en vrai cabotin, à un témoin imaginaire :

Je pourrais massacrer cet insecte, seigneur;
Mais je ne daigne pas lui faire cet honneur;
Le tuer, ce serait supposer qu'il existe¹.

Comme le Matamore, Maglia aime le beau sexe. Il prêche le libertinage. La nature riieuse tout entière confesse, par sa bouche, ses prouesses d'amour. Cet amant fanfaron — nous le verrons personnifié dans Gaboardo et Vaugirard — ne connaît rien de l'amour « du fiancé » cet amour de vingt ans, confiant, enthousiaste, ni de l'amour passionné pour la « princesse Negroni² ». Le chant du gueux bravache n'a rien à faire avec les amours profondes, sûres, lourdes à porter. Non, ce ne sont pas celles que nous allons voir s'exprimer par sa bouche. Ce sont, avec le parfum de l'envoi fleuri de Guernesey, des platitudes, des naïvetés, un peu de vilénie et l'absence de mesure. Ce sont des amours qu'on appelle réelles, probablement parce qu'elles ne sont pas belles, et dans lesquelles le messager idéal ressemble à un entremetteur. Les éléments disparates des tréteaux et même de la cour des miracles viennent s'y ajouter :

J'avais été vainqueur, j'avais eu de l'attrait;
Je sentis que la belle enfin m'idôlatrait,
Plaisir divin auquel peut se comparer seule
La volupté du chien qui tient l'os dans sa gueule³.

Flegmatique : Gourmand. — Parfois Maglia est gourmand. Alors, il a la voix et le geste lourds. Les récitatifs qu'il chante ont des intonations berceuses. Son raisonnement sommeille, se plie aux circonstances. C'est l'algue, le végétal devenu homme — le frère du Gringoire de la cour des miracles !

Du gourmand, Maglia possède l'appétit allant jusqu'à la goinfrerie. Parfois Hugo transporte le côté écornifleur de son

1. *Ibid.*, p. 379 (Goulatromba, Gaboardo).

2. Juliette Drouet.

3. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, p. 398 (au verso d'une enveloppe timbrée du 31 août 1859).

gueux sur un plan supérieur et le comble des talents du jongleur, du chansonnier, du conteur, du satirique. Il est passé maître dans la pantomime du quémandeur.

Gueux, devant sa bouteille, il s'épanouit... C'est ce côté jouisseur de la vie animale qui a manqué à Ursus pour être plus humain. Si Ursus a trop de raffinement cérébral, Maglia en manque ; et pourtant, si l'on peut dire, sa gloutonnerie même tient de l'enchantement.

Pour un gueux du *Théâtre en Liberté* un roi est peu de chose en face de son ivresse. Toute la vie peut se ramener pour lui à deux problèmes : celui du ventre et celui du gosier :

Pour moi, je le déclare ici publiquement,
Parmi tous les mortels nés sous le firmament,
Je tiens pour le plus grand et le plus respectable,
Non l'homme qui s'assied, mais l'homme qui s'attable.

C'est déjà, il nous semble, une note de *Mangeront-ils ?* qui se termine encore en simple chanson du vin :

Je te bénis, ô toi par qui l'on bat les murs !
Mamelles où, nuit et jour, pendent les hommes mûrs
Comme les blonds enfants pendent au sein des mères !
Ventre mystérieux d'où sortent les chimères,
Les rêves, les projets, les quarts d'heure dorés !
Vase admis par Noé dans les vases sacrés !
Miroir où nous voyons, dans la suave orgie,
Rire en face de nous notre bouche élargie !

« On rôde, on flâne, on se promène, on s'éreinte », dit-il, mais il a soin de ne pas quitter le coin de la cheminée de l'hôtellerie :

O cheminée ! Ici chante la lèchefrite ;
Ici, par le goulot trop étroit qui m'irrite,
Le vin coule à plein verre et rit, frais et vermeil ;
Ici brille, nimbé d'un rayon de soleil,
Le beau cuisinier rose orné d'un ventre énorme ;
Ici, dans un brasier fait d'une moitié d'orme,

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, IV, p. 219-220. Sur une seule page, deux reprises d'écriture qui semblent être de 1844 à 1846. C'est peut être simplement un changement de plume.

Un vieux blason rougit sur la plaque de fer ;
 Ici, noire machine, et ployant sous la chair
 Comme ploie en octobre un pommier sous les pommes,
 Montrant sous son beau jour le chien, ami des hommes,
 Ardent, saignant, joyeux, de viandes encombré,
 Chargé du perdreau rouge et du pluvier doré
 Et du chevreau courant hier encor sur la roche,
 Devant les clairs fagots grince le tournebroche ;
 Ici le gril pétille et la marmite bout.
 Ce coin de l'univers me plaît par-dessus tout¹.

Gourmandise va avec joie ! Pauvre gueux, qui est faible et sensuel, livré à tous les instincts, guetté par toutes les tentations, il devrait connaître des chutes périlleuses. Mais Maglia, maître en parasitisme, sait donner des conseils qui valent de l'or. Que veulent-ils tous ? que veut le monde entier ?... Joie, goinfreterie, rire ! Faire rire, plaire doit être le « bon métier » de larron, le vrai, le seul lucratif :

Fais-toi musicien, basso, ténor, flûtiste,
 Et tu gagneras gros. Le ladre le plus triste
 Se laisse, sous le jeu d'on ne sait quel ressort,
 Soutirer son argent par la chanson qui sort
 D'une gueule barbue ou d'une bouche rose.
 Le chanteur, le gosier divin, le virtuose
 Tirerait d'Harpagon jusqu'à son dernier sol.
 Le coffre-fort se force avec la clef de sol².

Bilieux : Pédant. — Rarement, nous voyons un Maglia au tempérament bilieux. Même s'il bredouille, comme un Docteur de Bologne au nez qui bourgeoine, au visage rubicond et à l'œil curieux, il lui reste toujours un sourire. Son vice réside dans l'éloquence. De la parenthèse il sort d'autres parenthèses et cela toujours et encore, indéfiniment, comme au son d'un orgue de barbarie ; il fait des tours de jongleur ; d'une sentence rabâchée, il réussit à force de l'estropier, à faire de l'inédit. Vive le pédant ! Vive le balourd !... Balourd ?... Maglia aurait-il les traits du type que désigne ce vocable ? Balourd !

Oui, il peut avoir l'air d'un sot, mais il ne l'est pas. C'est

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, XII, p. 234.

2. *Idib.*, Maglia, p. 358 (Maglia conseillant un gueux).

un des points importants des sages doctrines des larrons : estropier son intelligence, paraître sot vaut la « jambe de Dieu ». S'il le faut, il ajoute l'érudition grossière et une philosophie naïve et émouvante à la fois. On le bafoue, on le trompe ! Il se venge en rhétorique, en grandiloquence, en dialectique.

Il aime à faire parade de son latin à la cuisine. C'est là qu'il engraisse ses citations et son ventre. Quel honneur pour les filles de traiter un si savant gueux ! S'il tombe sur un compagnon de route, il se mouche en Turc et il crache en Syrien. L'autre écoute, ahuri. La minute est belle pour des allusions subtiles. Maglia ronflant veut la rendre unique. Et, comme un cuistre, il précise l'éphémère :

..... Je vague ; je griffonne,
Et j'ai faim. Le néant sur ma tête plafonne.
Fils, je hais. Je deviens une espèce de gueux.
Mes coudes sont percés ; j'ai les cheveux fougueux ;
L'œil hagard ; j'ai de l'encre aux ongles comme un cuistre,
Ma bourse inhabitée est un endroit sinistre ;
J'écris je ne sais quoi dans un journal bandit ;
Par-dessus le marché, la rime en moi bondit,
Et mon esprit, façon d'eustache à double lame,
Après la diatribe ouvre l'épithalame,
Et les choses qu'ainsi ma plume aux crétins vend
Sont méchantes toujours et bêtes très souvent.
Vide est mon estomac, froide est ma cheminée.
Telle est, sous le plafond des cieux, ma destinée¹.

Dans ses improvisations quotidiennes, son vice de la parole s'assaisonne d'une fine fleur de savoir-vivre, d'une ironique philosophie, qui le distingue nettement des véritables pédants, des « Gelosi » :

Tel que vous me voyez, je suis la vertu même.
J'habite, j'en conviens, des hauts-de-chausses tels
Qu'en portent rarement les illustres mortels ;
Je suis calomnié par cette vile étoffe ;
Mais, monseigneur, le juge est mauvais philosophe
Qui punit les maigreurs, absout les embonpoints,
Et qui voit des forfaits par les trous des pourpoints.

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, p. 392 (au verso d'un prospectus anglais daté 30 septembre 1859).

Mon manteau contre moi porte un faux témoignage ;
 Ne l'écoutez pas. — Duc, je suis un personnage
 Plus fidèle à sa dame, au devoir, aux serments,
 Plus imbu de l'honneur et des raffinements,
 Plus terrible aux félons, plus humain, plus rapide
 A sauver la beauté, plus franc, plus intrépide,
 Plus prompt dans une auberge à payer son écot,
 Qu'un chevalier français en tunique abricot¹.

Ainsi se manifeste, par des tempéraments variés, la bande des gueux hugoliens. Ce sont de fins larrons, charmants et surprenants. La continuité de l'idée initiale n'apparaît que lorsqu'on descend au fond de la diversité des faits et des caractères. Maglia et sa bande sont en marge de la grande route des gueux, hors de la communauté de tous les vagabonds et nomades éternels. Si leurs pieds suivent les mêmes traces, leurs têtes flottent dans l'ombre d'un songe.

Les Gueux.

Hugo a entouré Maglia de pauvres diables, de miséreux, de bohèmes, gueux de tous pays et de tous âges, inoffensifs en majeure partie, vivant au jour le jour, acteurs de quelque comédie triste ou folle. C'est encore dans le *Théâtre en Liberté*, dans les *Plans et Projets* et dans les *Inédits* qu'on rencontre ces brigands de cape et d'épée, philosophes besogneux. Ce sont des personnages d'une silhouette plus simple que Maglia, mais d'une vie aussi intense. Ces échappés des galères littéraires, nous avons essayé de les classer, de les ordonner, avec quelle difficulté ! Ah ! ils sont libres, les gueux de Hugo ! le poète l'a bien dit et redit. Ces vagabonds, aux noms grotesques, mendiants fantômes, sont les rayons du génie « en liberté » qui sont tombés dans le monde des larrons. Sous leurs noms multiples et variés Hugo a fait ressortir plusieurs types principaux, Goboardo, Goulatromba, Fiasque, Gipanier, Vaugirard, Golbornos, Aïrolo, Gabydos, Gavoulagoule, Burgoche, Gluveau, Grobuche, Baugraillon.

1. *Ibid.*, p. 335.

Si nous voulons estimer à leur juste valeur les caractéristiques de cet essaim de pillards, vagabonds et gueux, autour de Maglia, coupons les amarres ! Fuyons la réalité, et nous voilà parmi les gens du *Théâtre en Liberté*, fantastiques comme les personnages des comédies de Shakespeare.

Les burlesques bonshommes de la bande des gueux hugoliens nous font l'effet d'avoir traversé les bois enchantés des environs d'Athènes¹. Tout est là pour faire saillir leurs grotesques silhouettes : les rêves, les amours, les ripailles, les flâneries, les palabres, le galimatias des jargons et même la nature qui s'anime et bavarde. Ronde des gueux bélitres qui, de temps en temps, comme les rustres de Shakespeare, semblent porter sous leur capuchon une tête de baudet et qui « se mettent à braire de plaisir² », au lieu de quémander silencieusement. Leur longue odyssée dans l'ombre ressemble à une nuit ensorcelée.

« Les êtres que j'admire avant tout dans ce monde... », c'est ainsi que Hugo définit les gueux. Véritables artistes de la vie, ils sortent le matin sans un liard et se trouvent, le soir, ayant réalisé leur rêve de richesse : dîner ! Comment opèrent-ils pour résoudre le plus grand des problèmes ?

L'un se déguise en veuve et, d'un front solennel,
Pleure dans les maisons son mari colonel ;
L'autre râcle un crin-crin dans les Champs-Élysées ;
L'autre, gai, fait grimper un singe à vos croisées
Qui décroche la montre et qui reçoit un sou ;
L'autre, poète, rôde avec l'air d'un vieux fou,
Vous offre un acrostiche et vous prend votre bourse³.

Ces saltimbanques de la misère profitent d'un trésor d'imagination. Leurs inventions rapportent. Que de talents, Hugo ne leur distribue-t-il pas, que de génie, d'esprit, et tout cela pour résoudre le problème du dîner ! Pauvres gueux ! riches gueux !

Nous avons comme toi nos misères, nos peines,
Mais nous les empoignons et nous les étouffons.
Bah ! nous sommes des gueux, des sages, des bouffons.

1. Cf. Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, acte II.

2. *Ibid.*

3. *Théâtre en Liberté*, Comédies cassées, II : Le Chœur, p. 259 (1848).

Fais comme nous ! tiens-toi l'humeur en équilibre.
 Vis, riche, magnifique, à ton aise, heureux, libre,
 Comme un va-nu-pieds, comme un pourceau, comme un roi.
 Aime n'importe qui, broute n'importe quoi.
 Sois vorace et joyeux ; vautre-toi, jouis, grogne ;
 Connais les vrais plaisirs de l'esprit, sois ivrogne,
 Vide avec majesté les bouteilles de vin,
 Prends la taille à Goton, mon cher, le reste est vain !
 Aie une bonne trique, et, si l'argent te manque ;
 Ne prends pas le souci d'aller jusqu'à la banque,
 Va la nuit, l'œil levé vers le ciel transparent,
 Attendre en un lieu noir quelque bonhomme errant
 Qui, rien qu'en te voyant regarder la Grande Ourse,
 Tremblant d'un saint respect, viendra t'offrir sa bourse.
 Vois comme nous vivons, nous autres ! nous allons
 Fort peu sous les lambris dorés, dans les salons
 Où les gens parlent bas comme des ventriloques ;
 Nos souliers sont troués, nos habits sont en loques,
 Mais nous sommes contents, et nous goûtons à tout ;
 Et lorsque nous mourrons pleins et repus, au bout
 D'une potence ou bien au bout de la vieillesse,
 Nous laisserons notre âme au bon Dieu, comme on laisse
 Un sou pour le garçon après qu'on a dîné¹.

C'est Maglia qui parle pour tous : Goboardo, Goulatromba, Fiasque, gueux sages et bouffons ! Parfois Hugo expose en quelques lignes son personnage. Parfois, simples projets, ils s'effacent vite : les traits des portraits restent indécis, les jeux de mots à côté gênent la lumière, les lignes se fondent et se confondent. Le poète ne prend pas le temps d'arrêter le fugitif. Qu'il erre ! C'est ainsi qu'il restera vivant !

Ce sont de bons gueux, de bons bohèmes, des bateleurs savants, surprenants par la fécondité de leur esprit. Ces farceurs font ressortir l'insolente poésie de la « vie généreuse », le mystère de la « dive bouteille ». On sent Rabelais derrière eux. Hugo s'applique même, dirait-on, à certains tours laborieux pour donner à ses héros de vrais goûts de « truandailles » :

Peuple ! j'emplis ma panse et je deviens énorme ;
 Je deviens rentier, porc, homme d'état, difforme,

1. *Théâtre en Liberté*, Les Gueux, XIII, p. 232 (1850).

Crétin, triple animal, et pilier de cafés.
 Mon âme étouffe et meurt sous les dindons truffés;
 La bourgeoisie en nous avec la mangeaille entre;
 Je suis un être heureux, un imbécile, un ventre.
 Foin du poète maigre et du prophète à jeun!
 Foin des blêmes voyants qui, loin du sens commun,
 Des chapons, des faisans et du punch à la glace,
 S'en allaient, dans le but de voir Dieu face à face,
 Au risque de cogner quelque lion bourru,
 Souper d'un peu d'eau claire avec un oignon cru¹!

Hugo les aime bien, ces gueux, au « rire énorme » et fantasque ! Et, avec la générosité qu'il avait mise dans leur rire, il les suit dans la douleur ; il s'apitoie sur leur sort et il leur donne du courage. Ils sont sympathiques au possible. On comprend Boiloup qui deshérite son neveu et lègue toute sa fortune au premier gueux venu. Geste à la Villon, mais l'esprit est autre !

..... Je veux que sur le champ on m'aille
 Chercher quelque coquin n'ayant ni sou, ni maille,
 Quelque bohémien hideux ayant passé
 Sa vie à rapiécer son pourpoint défoncé,
 Quelque affreux mendiant du coin, auquel il manque
 Une table et trois pots pour être saltimbanque,
 Un gueux qui pour Callot serait un objet d'art;
 Je prendrai ce vaurien, ce galeux, ce pendar,
 N'importe où, dans son nid, dans son trou, sur sa paille,
 Et je lui dirai : — gueux, drôle, maraud, canaille,
 Horrible va-nu-pieds, rôdeur des carrefours,
 Des bouges et des nuits noires comme des fours,
 Croquant dont Margoton est la Vénus, maroufle
 Qui va trainant partout ta loque où le vent souffle,
 Et ris, probablement d'avoir effarouché
 Les corbeaux du gibet dont tu t'es décroché,
 Approche ; je te fais mon fils, mon légataire ;
 Et te donne mon bien, ma maison et ma terre,
 Mes meubles, mon argent, tout ce que j'ai, morbleu !
 Et vous en crèverez de rage, mon neveu² !

Les années ne diminuent pas leur charme. C'est bien la

1. *Théâtre en Liberté*, Comédies cassées, iv, p. 262 (1853-1855).

2. *Théâtre en Liberté*, Comédies cassées. iii, p. 261 (L'oncle Boiloup, Farfuche, son neveu, Lauron, maîtresse de Farfuche) (1854-1855).

caractéristique la plus émouvante de ces petits personnages. Qu'on se rappelle l'impression de Panurge, vieux, rangé, embourgeoisé ! Rien de tel chez ces gueux ; ils ne connaissent pas la nostalgie de la pâtée et de la niche. Ils restent avec leur âme d'étudiants du quartier latin ; ils restent partisans de la vie libre. Ils sont comme Hugo, éternellement jeunes.

Gaboardo. — Le premier dans l'ordre chronologique qui se présente à nous est Gaboardo. On le devine apprenti dans le métier de la gueuserie, mais enthousiaste pour les maîtres-gueux, tels que le grand Matalabos¹, qu'il a vu signer, au pied du gibet, son contrat avec le paradis. Don Salluste, plus tard, parlera encore, avec mépris il est vrai, mais avec un mépris qui cache mal son admiration, de Matalobos, de ce « voleur de Galice », qui désola Madrid et qui fut l'ami intime de César. C'est donc sous le signe de Matalobos, maître-gueux, que Gaboardo monte en scène. Plus tard, de simple voleur et larron, il deviendra un « monsieur bien compliqué ». D'ailleurs c'est Gaboardo qui sera le plus disloqué des gueux hugoliens, véritable marionnette des pensées fugitives du poète. Quel étonnant malandrin alors ne fait-il pas ?

..... Quoi ! bravant les bastonnades,
J'ai bâti mon échoppe au pied des colonnades,
Je m'affiche parmi les calomnieurs,
Je suis fille publique au milieu des auteurs,
J'en vis, j'ai mis mon âme en vente dans la rue,
Je me suis établi gredin, plume bourrue,
Pamphlétaire, insulteur, chien aboyant, coquin,
— Messieurs, qui veut de moi ? Messieurs, pour un sequin
Je bave sur les gens d'une manière vile² !

On devine, derrière la boutade, des reproches, des aigreurs, une explosion secrète. Comment ne pas penser, en lisant ces vers de 1835-1845 environ, de quels événements Gaboardo fut le témoin familier, petit diable de poche qui entendait tout, qui savait tout ? Il assistait aux répétitions

1. *Plans et Projets*, p. 477 (1825-1835).

2. *Plans et Projets*, p. 501 (1835-1845).

du *Roi s'amuse*, de *Lucrèce Borgia*, de *Ruy Blas*. Tout naturellement, il a pris un peu le genre des lazzis que son maître pouvait entendre dans les coulisses.

Plus tard, Hugo a griffonné le portrait de Gaboardo. Il « voit » de mieux en mieux ses idées les plus passagères. Cette caricature rappelle, la barbe de bouc exceptée, *L'Homme qui rit* ; c'est la même bouche hilarante jusqu'aux oreilles, les yeux ronds qui s'ouvrent, étonnés, sur la vie, les sourcils en douloureux circonflexes, le nez camard aplati comme par une griffe brutale. Le visage forme deux masques : en haut tragique, en bas rieur. Curieuse caricature¹, qui reviendra à travers les fragments, — étrange personnage, plein de ressources, apte à la gambade, à la pirouette et aussi à la culbute dans le péché !

L'amour est un joyeux passe-temps pour Gaboardo. Il est fanfaron et ne cache guère que Goton² est son élue. Qui n'a pas vu, au sortir de la guinguette, après boire, Goton amoureuse ? Mimi Pinson n'a pas de regard plus tendre pour son bel amant que la gueuse ivre pour le sale Gaboardo.

Est-il possible qu'un gueux de la trempe de Gaboardo soit un Don Juan ? En tout cas, il s'en vante. Il en parle tantôt sur un ton gouaillieur, tantôt sur un ton de philosophie badine. Dans un miroir, il aperçoit son nez rouge³ et il se demande comment il fait pour inspirer l'amour. Qu'importe ! L'amour est partout... La bouteille même lui semble une belle fille, mais

Sitôt qu'elle est vidée et que j'ai fait ripaille,
Deviens un vieux tesson planté sur la muraille
Qui m'empêche d'aller boire le vin d'autrui.
Cela grisait hier, cela coupe aujourd'hui⁴.

Le temps passe... « Vêtu de trous, logé dans un trou, sur les yeux un emplâtre », Gaboardo allie « la propreté d'un porc à la laideur d'un homme ». Les farces sont finies pour

1. *Théâtre en Liberté*, Les Gueux, III, p. 218 (1850-1852).

2. *Ibid.*, Les Gueux, VII, p. 224 (1853-1855).

3. *Plans et Projets*, p. 549 (1855-1865).

4. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Les Gueux, p. 398.

lui et il n'est vraiment attachant que dans les moments où il s'agit de son vrai métier de gueux, de sa haine pour le bourgeois, de sa petite guerre avec l'alguazil, grotesque capitano di Baroni, que Callot a oublié dans son album.

Goulatromba. — Goulatromba prend la suite de Gaboardo. C'est de Goulatromba dont César parle dans le IV^e acte de *Ruy Blas* :

C'est un homme fort doux et de vie élégante,
Un seigneur dont jamais un juron ne tomba,
Et mon ami de cœur, nommé Goulatromba¹.

Il est un des artistes préférés de Victor Hugo dans sa troupe de gredins, cet homme qui est goinfre avant tout, expert dans l'art de vider d'innombrables verres au cabaret, comme d'innombrables poches de grands seigneurs. Dès 1835, Hugo cite son nom. En 1842, ce nom se substitue à celui de Maglia. A cette époque, on trouve encore les traits caractéristiques de Maglia, le même don : faire rire et souvent pour peu de chose ! Il ne faut pas le confondre avec un homme d'esprit ; il est simplement gai. C'est comme un épanouissement de joie béate. Regnard, Piron ne sont pas loin !

Un duc veut faire parler Goulatromba sous les coups de bâton ; un écu seul sera beaucoup plus efficace.

. L'écu qui sonne et brille
Fait qu'un bègue bavarde et qu'un poisson babille,
Et donne une subite éloquence aux muets.
On obtient : je vous aime, au lieu de : je vous hais²...

L'écu empoché, Goulatromba demande cent autres pièces. Ayant cent écus, Goulatromba rosse le duc. On entend clairement le rire de Crispin.

Ce rire sera assourdi plus tard³. Goulatromba n'aura alors plus rien de Maglia. Maglia fut un jeune marouffe ; Goula-

1. *Ruy Blas*, acte IV, sc. III (Don César, Un laquais).

2. *Théâtre en Liberté*, Les Gueux, XIV, p. 233 (1842-1846).

3. Dialogue daté de 1848-1850.

tromba est un vieux gueux qui « songe à ses désastres ». Comme ses habits, il a usé sa peau et, sous sa peau, son âme. Autrefois, ce furent les truffes et l'amour, le vin, le chant, la jeunesse — les Lucindes. Aujourd'hui, le monde a un visage douloureux. Mais cette absence de gaieté n'est qu'une crise. Goulatromba s'est senti vieillir hier et il en fait une maladie aujourd'hui; demain, il sera guéri. Le point capital de la vie de Goulatromba est, que « ce coin de l'Univers », où il vit, lui plaît par-dessus tout. Sa morale est : « Bois, mange, et dors¹, » et sois heureux comme un gueux.

Fiasque. — Fiasque est tout autre : gueux savant, c'est un solitaire comme son ami Pamfilo, docteur ès sciences et mendiant, « vieux, gras, hideux homme, singe, loup et bœuf ». Il essaie de tromper la morosité des temps par des spéculations intellectuelles; c'est le Pédant, l'extravagant exemple d'un gueux qui a des idées générales. Son ami Pamfilo culbute facilement, l'une après l'autre, toutes les opinions de Fiasque sur les gens et sur les choses, et le remet sur le chemin de la réalité :

. Le philosophe flâne;
Le larron guette et prend. Le philosophe est l'âne.
Voler les gens, braver avec profit les lois,
C'est une autre façon de se servir des bois.
C'est la bonne. C'est dit².

Le trait caractéristique de Fiasque, ce qui le distingue de ses camarades de la gueuserie, c'est qu'il n'aime pas la femme³. Gaboardo les a tellement aimées! Le mal s'accroît avec l'âge. Fiasque se confie à Bubbo :

J'étais jadis bizarre, et j'aurais pris peut-être
Fort mal qu'on me criblât de pierres ma fenêtre,
Qu'on me coupât ma bourse et qu'on me fit cocu.
Aujourd'hui, du néant des choses convaincu,

1. *Plans et Projets*, p. 517, 10 septembre 1851.

2. *Théâtre en Liberté*. Les Gueux, vi, p. 222 (1844).

3. *Ibid.*, Reliquat, Comédies cassées, p. 475 (au verso d'une couverture de livre publié en 1868).

Je dis à tout venant : Prends ma bourse, imbécile,
 Enlève mon épouse, enfrens mon domicile !
 Attendu que je n'ai, sage un peu fatigué,
 Pas d'argent, pas de gîte, et pas de mie, ô gué !

BUBBO.

Tu ris !

FIASQUE.

Je pleure peu.

BUBBO.

Quoi ! tu n'as pas de femme !

FIASQUE.

Non. La femme, ça tient de la place dans l'âme.
 Mon cœur est fort petit. J'y suis tout seul, ma foi.
 Mon cher, je n'ai d'amour que juste assez pour moi¹ !

Gipancier. — Gipancier ne nous apporte rien de nouveau. C'est le sanguin aux appétits grossiers. Rien de moins élyséen que sa confession sur Margot. Gipancier est plein du « gros bon sens de l'antique ménage », loin des passions volages de la grand'route². Ce qui renforce la comédie d'amour, c'est que la gerbe vivace de ses désirs nage dans « un pot-au-feu ».

Gipancier, le gueux, se transformera plus tard en bourgeois. Un fragment, daté de 1853 environ, le montre marchand de satin et de toile, donnant des conseils à Gipancier son fils³. Regrette-t-il le beau temps de la gueuserie ?

Vaugirard. — Vaugirard, « l'unique, l'incroyable » Vaugirard, voit le jour vers 1850. Mais ce n'est qu'en 1857 qu'il prend vraiment forme.

Autant Maglia est romantique, autant Vaugirard est moderne. Il est à la hauteur de l'escarpe de nos jours. Il semble qu'il va ouvrir la bouche pour nous parler d'un de

1. *Ibid.*, p. 385.

2. *Théâtre en Liberté*, Comédies cassées, v, p. 263 (1848).

3. *Ibid.*, Reliquat, Comédies cassées, III, p. 492, (au verso de la couverture d'un livre publié en 1853).

ses « copains du milieu ». On dirait qu'il va inspirer Francis Carco.

Vaugirard est un « authentique » et Courteline même, qui nourrissait quelque doute au sujet de « la vérité vraie » des gueux de Richopin, l'eût accepté. « Le vénérable Vaugirard, dit Hugo, était un vieux voleur, distingué et savant. Son collier de barbe lui donnait la figure d'un orang-outang et sa casquette le ramenait à l'humanité¹. » Ce n'est pas seulement la casquette de Vaugirard qui fait penser à tout ce qui défile devant le marché de la rue Lepic, le magasin de la Ville-Saint-Denis, le passage Brady ou le bar de la Place Blanche... « Vaugirard avait l'air vieux au repos et jeune dans l'action ». Il est redoutable, notre vieux gueux !

Il a réussi à être « un voleur sans défaut », expérimenté, prudent, infaillible dans son art, aussi expert à détrousser un passant qu'à ouvrir un coffre-fort. A l'effraction il est capable d'ajouter un meurtre, s'il faut tuer pour voler, et même un incendie pour faire disparaître les traces du vol et du meurtre².

Vaugirard est un des gueux préférés de la bande de Hugo. On connaît le dessin caricatural que le poète a fait de ce vagabond de premier ordre. Ses aventures se bornent presque toutes à la conquête de Goton : Avec sa voix lamentable, qui tour à tour chatouille et mord, Vaugirard, en guenilles, raconte son histoire à Clouchignolle, en haillons aussi — tous deux, vieux et horribles :

. . . La vie, hélas ! pour toi comme pour moi
Est de joie et de deuil un étrange amalgame.
J'aimais, je fus aimé, je suis fort polygame ;
Le nature est mon code, et j'ai plus d'une fois
Contracté mariage au plus profond des bois
Par-devant l'infini, l'azur et le mystère,
Le soir, heure où l'amour en quête d'un notaire
Voit luire, aux deux côtés des portes du ciel bleu,
La lune et le soleil, panonceaux du Bon Dieu³.

1. *Plans et Projets*, pp. 535-536 (croquis avec légendes de 1857).

2. Louis Barthou, *Les Carnets de Victor Hugo*, *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1918,

3. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux. p. 396.

Quelquefois Vaugirard, nostalgique, bilieux, désabusé, regardant le parapet, est sur le point de l'enjamber :

Bientôt
Je vais mourir ; je vais changer de paletot ;
J'irai savoir chez Dieu s'il est vrai que le diable
Existe, ou chez Satan si Dieu n'est qu'une fable.
Voilà ce que l'on gagne à mourir. On s'instruit.

Puis voyant passer Biribette, jolie et toute jeune, subitement le goût de la vie lui revient : « Voilà de l'aurore qui passe ! » En se frappant le front, il ajoute :

Au lieu de me jeter les quatre fers en l'air
Dans la Seine, une pierre au cou... — Tiens ! quel éclair ! —
Si je faisais la cour à cette belle fille !
Elle est digne de mes regards. Fraîche, gentille¹.

Fin matois il sait, quand il veut, avoir l'air bête, un peu tendre. Il sait mêler le charme au rire : « Une femme, cela prend comme une allumette. Abordons-la ! » Et il aborde Biribette, ce sacré gueux !

Fargeau, Gaboardo, Timbale, Carcomosca, Gagarbigou, Basculabus, Onufrio sont autant de tableaux de genres et de mœurs de la vie des gueux dans la cour des miracles. Le recueil de Lagniet² a trouvé son maître poète.

Golbornos. — Golbornos est moins sympathique, « avec son dos en voûte et sa jambe en balustre ». Il manque de savoir-vivre ; les punaises le mangent. Il n'a jamais connu d'autre vêtement que le vieux torchon de futaine dont il est drapé. C'est un pédant grave, « académicien, espion et voleur... cuistre illustre³ ».

Aïrolo. — Aïrolo, par contre, est un des plus poétiques personnages. Le gueux spirituel de *Mangeront-ils ?* s'était d'abord présenté sous les traits d'un voleur, acteur d'une comédie que Victor Hugo avait intitulée : *La Bonne Aventure du Roi*⁴.

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Les Gueux, p. 391.

2. Lagniet, cf. plus haut, la *Route des Gueux*, ch. II.

3. *Théâtre en Liberté*, Les Gueux, IX (portrait de Golbornos), p. 227 (1850-1852).

4. La Zingara : « Vous vivrez autant qu'un homme qui passe là dans le chemin creux ».

On l'amène. C'est un voleur qu'on va pendre. Il a deux enfants (?) avec

Si Maglia est le ventre, Aïrolo est l'esprit. Cet homme, qui fait peur à Lady Janet, sait rire d'un bon rire, ce rôdeur et « passant¹ », ce gueux en langage vulgaire, est la contrepartie indispensable du roi :

Mes bons amis, il est deux hommes sur la terre :
Le roi, moi. Moi la tête, et lui le cimeterre.
Je pense, il frappe. Il règne, on le sert à genoux ;
Moi, j'erre dans les bois. Tout tremble autour de nous ;
Autour de moi c'est l'arbre, autour de lui c'est l'homme².

Dans cette sorte de miroir grossissant de l'antithèse, Aïrolo est forcément déformé, mais on le devine quand même. Braconnier par instinct, pensif, sans avoir besoin ni de juge, ni de prêtre, il lit Dieu « sans lunettes ». Il est flâneur bien plus que rebelle, et, s'il rencontre un passant, il lui dit : « Partageons. Ta bourse ! » mais, si l'homme n'a pas de bourse, c'est le gueux qui partage son pain avec lui³.

La devise d'Aïrolo est « à peu près ». Le doute est si doux ! Tant que l'homme vivra et désirera, il sera bon de changer d'avis. Aïrolo est « le néant gai, une chose qui n'est pas et qui rit ». Aïrolo n'a pas l'âme meurtrie, au contraire ; il n'a rien d'énigmatique. La nature lui est bonne mère. Aïrolo est le « clown familial des forêts ». Errer dans le sentier est tout son talent, métier peu lucratif, mais de quelle puissance ! Son patrimoine est mince et pourtant, il possède les sapins, la falaise, l'étang, et même le clair de lune. Il vaut bien le roi puisque, avant tout, il a sa liberté :

Maintenant, que je sois traqué, mis hors la loi,
Par vos codes coiffé d'un sombre bonnet d'âne,
Que j'escroque ma part de la céleste manne,

lui. « Qu'on le mette en liberté », dit le roi. Il lui fait des offres. Le voleur refuse. Il veut sa liberté. Si on le gracie, il se laissera mourir de faim. On le laisse aller avec cet écriteau sur la poitrine : *Hombre del rey* ».

Ce plan est écrit au dos d'une adresse timbrée par la poste : 24 décembre 1865, ce qui nous fixe sur l'époque où Victor Hugo a conçu sa comédie écrite en 1867 (*Théâtre en Liberté*, Reliquat, p. 295).

1. *Théâtre en liberté*, *Mangeront-ils ?* p. 111.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 112.

Possesseur de zéro, que j'en sois le voleur,
 Ça fait rire. Je suis le pire et le meilleur.
 Je suis l'homme d'en bas. Amis, c'est agréable.
 Dieu, s'il n'était pas Dieu, voudrait être le Diable¹.

L'humeur des saisons inégales change et fait changer Aïrolo, ses accès de colère passent comme le vent. Les quatre vents ne sont-ils pas quatre chiffonniers ? Et la tempête, n'est-ce pas un vieux bandit céleste qui erre au firmament ?

Gabydos. — Encore une cour des miracles avec Garoupet et Stalmazante, et un gueux tout aérien : Gabydos.

GABYDOS.

Je songe. A quoi je sers ? A rien. A qui je suis ?
 A personne. Je passe et flotte, et je me nomme
 Néant. Je suis une ombre et je regarde l'homme,
 Ombre aussi².

C'est un compagnon bien singulier du royaume argotique, qui note le chuchotement mystérieux de l'infini.

Gavoulagoule. — Gavoulagoule est un sensible, un tendre. Est-cenotre faute s'il n'est pas simple et si nous voyons glisser dans ses lamentables aventures, « un million de choses » ? Ainsi Gavoulagoule s'émeut [des réflexions des passants. Il disserte sur la périphrase d'un bourgeois qui passe : « Allez vous faire pendre ailleurs ! », adieu « touchant » qu'il voudrait railler ! Mais, malgré son rire forcé, la tristesse envahit tout, une douleur inexplicable lui fait prévoir un avenir vraiment trop immérité. « Fais-toi pendre³ ! » Par moments, même le cœur d'un gueux réclame... la justice !

Burgoche et Gluveau. Grobuche et Baugraillon. — Burgoche et Gluveau sont de vrais moineaux de la cour des miracles, comme Grobuche et Baugraillon. Vieux en loques et hideux, ils se réjouissent de voir passer Phlipote,

1. *Théâtre en Liberté. Mangeront-ils ?* p. 115.

2. *Plans et Projets*, p. 586 (1865-1878).

3. *Théâtre en Liberté, Les Gueux*, II, Gavoulagoule, p. 217 (1868-1872).

Thomasse, Glaure, la Gameublème, Bourdalouse, Vaugirarde, La Gorue, Ogremouche, cortège de vieilles gueuses. Beautés de jadis, les gueux reconnaissants leur jettent encore l'aumône de leur vieux cœur !

Chacun de ces types ne représente, en réalité, qu'une face, qu'une attitude de Maglia protéiforme. On le voit successivement se modeler et se façonner dans ces diverses figures. Tous ces gueux sont éloquents et même dramatiques. Il y a partout du mouvement, de l'observation. Partout des mots qui scintillent. Cela pique, fouette, harponne, et le tout n'est pas un instant ennuyeux. Le point important de ces ébauches est qu'elles sont pleinement humaines et toutes de générosité pour ce qui est misérable. Sur des bribes de papier, les véritables gueux trouvent griffonnés quelques-uns de leurs rêves.

Les canevas ¹.

Après les personnages, les comédies : les petits canevas, dont Maglia est le héros dans *Théâtre en Liberté*² et dans *Plans et Projets*, ressemblent beaucoup à ceux du répertoire de la comédie italienne.

Rappelons que les petits imbroglis du théâtre italien

1. C'est beau ! Figure-toi la pièce, si tu peux ;
Elle a le cœur humain pour scène, et pour parterre
Elle a le genre humain.

(*Théâtre en Liberté*, Maglia. iv, p. 195.)

2. On connaît les tâtonnements et les hésitations de Hugo avant la publication du *Théâtre en Liberté*. Il a fait un travail considérable pour préparer son *Théâtre en Liberté* qui s'annonçait dès 1838-1838. Au commencement de 1866, il constitue un dossier de comédies, scénarios, ébauches, scènes, titres de comédies. Des sujets, il y en a à foison ! A la fin de l'année 1866, il choisit le titre : *Théâtre en Liberté*. Ce n'est encore qu'un projet. En octobre 1867, il hésite à le publier. Pendant deux ans, il abandonne son théâtre. En janvier 1869, libéré de son roman, il est repris par une sorte de fièvre de théâtre. Il termine *Margarita*, écrit *L'Epée* du 21 janvier au 24 février, *Esca* du 11 mars au 4 avril et constitue, avec *Margarita* et *Esca*, les *Deux Trouvailles de Gallus*. C'est la première série du *Théâtre en Liberté*. Le 19 avril 1869 où paraît *L'Homme qui rit*, est annoncé, sur la couverture pour paraître prochainement : *Le Théâtre en Liberté*, drames et comédies. Il abandonne l'idée de publier plusieurs séries, fait changement sur changement, ajoute manuscrits et fragments dont il ne prévoit la publication que pour après sa mort. Sur la couverture de *L'Année terrible*, en 1872, se trouve pourtant une annonce du *Théâtre en Liberté*.

étaient ébauchés aussi ; tout leur intérêt reposait sur la valeur de la troupe qui les interprétait, depuis Andrea Beolco jusqu'à Gozzi. Ici, c'est nous qui devons interpréter les intentions de Hugo, auteur qui se peint dans toutes sortes de déguisement, — Rembrandt mimant devant une glace les expressions qu'il grave ! — L'idée que V. Hugo se fait du gueux ne profite-t-elle pas de la même sorte d'ironie que celle du grand Flamand s'interprétant en « Bourgeois, en Riche ? » Qu'importe ! Dans ce plus vivant des théâtres, qui a comme principal acteur le gueux, tout est mobile, tout change, l'humeur comme les idées. Parfois les fils de l'intrigue s'embrouillent. Faut-il les débrouiller ? La substance seule importe. La substance ici est la vie, bonne ou mauvaise — miettes tombées de la riche table d'une des vies les plus fécondes, celle de Hugo. C'est là son coup de maître, c'est par là que l'étincelle se communique. Ces pirouettes perpétuelles font briller, au feu de la rampe, non seulement les losanges bleus et rouges des gueux-arlequins, mais aussi l'humanité, toute vivante. Qu'importe si la fantaisie empiète sur la réalité ! Couples fantasques, amours pittoresques, joyeux rôdeurs, masques basanés à la moustache fière, le poignard au flanc, voici les thèmes et les acteurs. Ne soyons pas trop sévères pour la bizarrerie de ces petits spectacles, où les plus sombres intrigues finissent en ballet et où le sourire tourne en grimace ! Laissons-nous entraîner par eux ! Suivons Maglia et ses gueux dans leurs audaces qui séduisent, et leurs fantaisies qui désarment. Ces petites œuvres de sac et de corde sont tissées avec l'esprit attique.

Copeau, Gémier, Baty, Dullin, Lugné-Poë, Juvet, Charlot, Serge Lifar et vous aussi, chers grands artistes, les clowns, c'est pour vous d'abord que se lève le rideau du *Théâtre en liberté*. N'avez-vous pas tous rêvé des tréteaux où règne la spontanéité créatrice, où l'imagination comme l'érudition ouvre un monde nouveau, où se dégagent les lois d'une esthétique nouvelle, où la vie, toute la vie, semble s'être donné rendez-vous ? La force, et aussi les faiblesses de Hugo, n'ont pas d'autre cause que son désir puissant de toucher à tout ce qui vit. Faut-il croire que les improvisations, pleines d'instinct et de verve, et les divertissements domes-

tiques peuvent nous livrer le secret précieux du théâtre? Certes non, et personne mieux que Hugo n'a su que les plus belles scènes ne sont pas celles venues au courant de la plume, qu'il faut l'effort, la besogne qui épuise, fatigue et ennue. Pour nous qui venons d'étudier l'ordre et la grande architecture de sa pensée, le décousu de l'*imbroglio* aura d'autant plus de charme.

Le canevas le plus ancien et le plus travaillé paru dans *Plans et Projets*, porte le titre : *l'Embuscade*¹. Don Olivio, comme le pauvre Gringoire, se voit entouré de gueux et de culs-de-jatte. Si Gringoire ne portait que le trésor de ses poésies, le seigneur tient à la main un sac plein d'argent; l'affaire devient alors singulièrement dramatique. Les trois gueux Goulatromba, Spatro, Mrofeio, rappellent à Olivio effaré, qu'ils lui ont donné l'hospitalité dans l'auberge de la cour des miracles. Les épées, les pistolets, parlent ensuite un langage trop clair. Olivio donne son sac et c'est Goulatromba qui a le dernier mot en se louant de ses aides :

Le bonhomme a payé. Bravo. La chose est faite.
Comme on travaille bien dans ce pays ! Ma foi,
Je gage qu'ils sauraient tout aussi bien que moi
Escalader un mur, crocheter des fenêtres !
Civilisation ! en tous lieux tu pénètres !²

L'ironie qui règne dans ces petites saynètes est humaine. C'est un peu du « ris en pleur »... L'œil du sage a saisi le ridicule des choses et des gens, et le poète le peint de telle façon que les travers les plus grotesques font sourire.

L'illusion de la vie, qui est le but de tout théâtre, se manifeste toujours dans ces rapsodies et produit un effet impossible à nier : des mendiants regardent « un tas de choses hideuses sur une étagère ». Don Léon — un seigneur-gueux, nous semble-t-il — demande ce que cet amas d'objets signifie :

MAGLIA.

..... Ça? c'est une loterie
Pour les pauvres. Soyez plus ému, je vous prie.

1. *Plans et Projets*, p. 483 (1835-1845).

2. *Ibid.*, p. 486 (1835-1845).

Voyez, c'est pathétique. Uncrible, un arrosoir.
 Un livre à réciter ses prières le soir,
 Fleurs en papier, carrés à mettre sous les lampes,
 Paquets de cure-dents, batailles en estampes,
 Mille objets merveilleux, charmants, du meilleur choix,
 Que des gens bienfaisants, de généreux bourgeois,
 Qui les allaient jeter au prochain tas d'ordures,
 Se décident soudain, exemple aux âmes dures,
 A répandre à grands flots sur les pauvres en pleurs !
 C'est touchant, n'est-ce pas ?

Il continue :

Quoiqu'ayant eu jadis nous-mêmes des malheurs,
 Avec ce vieux gredin mis en valet de pique,
 Nous dirigeons cette œuvre humble et philanthropique.
 Les souscripteurs sont pris parmi nos compagnons.
 Nous avons laissé mettre en tête nos deux noms
 Pour donner confiance au public. — Six piécettes
 Par billet. Vous plaît-il d'en prendre¹ ?

Même si la scène finit en simple jeu d'idées ou jeu de mots, embrouillé parfois comme le jeu de colin-maillard, l'accord entre le lecteur averti et l'auteur se fait, et cela encore développe l'impression de la vie. L'intuition se révèle alors plus nettement. Les imprécisions, qui entourent les petits canevas d'un halo vaporeux, prennent forme. La leçon de l'art devient ici, par sa force spontanée, la leçon de la nature.

Minuit !... Des voleurs devant une maison regardent une porte fermée. Leur chef Nox, — qui est un inconnu, peut-être un démon, peut-être simplement un fils de famille qui a mal tourné — ne sait que faire. Gaboardo, hideux et en haillons, a une idée ingénieuse : au lieu de pénétrer de force dans cette maison, il usera de son charme auprès de la veuve, car c'est une veuve riche et faible qui y habite.

..... Mais, sans orgueil,
 On a tout ce qu'il faut pour égratigner l'œil
 Des donzélles qui vont à vêpres les dimanches.

1. *Plans et Projets*, p. 492 (1835-1845).

(*tirant sa fraise en loques*)

On a, je crois, du linge. (*montrant son rictus*)
Et les dents assez blanches.

(*étalant son mollet*)

La jambe est bien.....

GOULATROMBA (*monstrueux, en guenilles, le jalouse*)

..... Ah ça, vas-tu pas avoir l'air
D'un être qui s'admire, et d'un gaillard tout fier
De ses perfections, rares dans les deux mondes ?
Vois-moi, j'ai ravagé les brunes et les blondes,
Je suis modeste et doux ; je dis en plein salon :
Mesdames, je n'ai pas le nez de l'Apollon ;

(*montrant un horrible sombrero troué*)

Mon feutre est quelque peu fané, ma plume est triste,
Mon pourpoint se fait vieux. (*Il étale ses guenilles*).
L'élégance consiste
A faire bon marché de son propre agrément.....

Nox (*tranche le problème*)

La porte cède. Entrons. Dépêchons. Promptement¹.

Un autre petit canevas, qui remonte aux origines du *Théâtre en Liberté*, appartient à la période de 1848 à 1850. Il mit en scène le Duc, Maglia et le Marquis. Le duc demande au marquis de remettre une bourse à une jolie fille, qu'il avait connue dans un taudis. Maglia, répond : « C'est la fable : *Le Coq, le fumier et la perle* »...

LE MARQUIS.

Va trouver de ma part Inez, esprit subtil.

MAGLIA.

Il s'agit de changer la perle en grain de mil.
Je comprends².

Or, c'est précisément la fable du *Coq et de la Perle* qui, en 1865, inspirera la comédie *Margarita*. Le coq alors cherche

1. *Plans et Projets*, p. 518 (1845-1855).

2. *Théâtre en Liberté*, p. 199-200, Maglia, VII, feuillet double, papier bleu pâle, écriture renversée, 1848-1850.

un grain et trouve une perle. C'est l'origine des *Deux Trouvailles de Gallus*.

Nous retrouvons Gaboardo et Goulatromba dans une autre petite saynète datée de 1855. Goulatromba a « l'air drôle » et il s'exprime à la manière des jeunes frères de Shakespeare : « O golden tongue Romance, Queen of far away », « Muse à la langue d'or, princesse de là-bas ». Nous devinons que cet effort vers le merveilleux enfantin a chez Goulatromba de solides et réelles causes. Nous ne nous trompons pas : il profite de l'ébahissement de Gaboardo pour lui voler une bourse et laisser l'ami méditant sur son ineptie.

Diffuses, abondantes, prolixes, des scènes se suivent : *Le Spleen*, *Satan*, *Le Chasseur d'ours*, *La Légende épique de l'homme*, *Petite Provence*, encore *le Spleen*, dialogue de Gaboardo avec Maglia, Fargeau, Serio, un entretien de Maglia avec la mer. Une scène à l'italienne — décor : fête du carnaval. Une loge de portier : Spuffardel entre. Il donne le bras à un carabinier qui est une carabinière ; c'est Margoulette, costumée en homme pour passer devant la loge du Dieu Concierge. Une brève esquisse :

LES PAUVRES.

— J'ai faim !

— J'ai faim !

— J'ai faim !

— J'ai faim !...

LE RICHE.

— Qu'ils sont heureux¹ !

Une scène burlesque de Burgoche et Gluveau n'est pas sans saveur. Burgoche demande à Gluveau de reconnaître, contre le paiement immédiat de trente sous, un enfant à lui dont il n'avait plus entendu parler depuis son idylle avec Zémire. Voyant Lutingamin, l'enfant en question, Gluveau ne le trouve pas beau, mais que peut-il faire ? Il a encaissé trente sous qui doivent supprimer tous les remords !... Le petit, par contre, prend calmement Gluveau pour son père ; une seule question s'échappe de ses lèvres. S'adressant au

1. *Plans et projets* p. 560, (Carnet de 1864).

vieux Burgoche, il dit : « C'est donc plus toi, papa ? » et, montrant dans un coin Grouillarde, autrefois Zémire. « C'est-y toujours maman ? » — Et Burgoche fait un signe de tête négatif pour lui et affirmatif pour Grouillarde¹.

Maglia réussit même à faire marivauder Hugo. Une scène, pleine de mots charmants et d'une foule d'intentions cachées, n'est pas sans nous causer quelque étonnement. Nous voici transportés au milieu de personnages de Marivaux en porcelaine de Saxe. Les idées se devinent plutôt qu'elles ne se montrent. C'est l'atmosphère de la vie et du plaisir évoquée par le peintre de Silvia et Lelio. La scène entre Maglia, le marquis Antonius et Fabbiresco, si elle n'est pas finement ciselée comme celles que nous venons de rappeler, est une petite pièce charmante, mais bien étrangère au génie habituel de Hugo² :

LE MARQUIS ANTONIUS, *rêveur*,

(*Fabbiresco à sa droite, Maglia à sa gauche.*)

Pour y parvenir.....

FABBIRESCO.

Vous avez besoin du mari.

MAGLIA.

Et de la femme.

FABBIRESCO.

Vous ne pouvez pas plus vous passer de l'un... .

MAGLIA.

..... que de l'autre.

LE MARQUIS ANTONIUS.

Comment faire ?

FABBIRESCO.

Le mari est bête.

MAGLIA.

... et vaniteux.

1. *Théâtre en Liberté*, Les Gueux, VIII, p. 225 (1869).

2. *Ibid.*, Reliquat, Maglia, p. 327.

FABBIRESCO.

La femme est jolie.

MAGLIA.

... et coquette.

LE MARQUIS ANTONIUS.

Me faire tout simplement l'ami du mari...

FABBIRESCO.

C'est le moyen de déplaire à la femme.

LE MARQUIS ANTONIUS.

Devenir tout bonnement l'amant de la femme...

MAGLIA.

Vous choquerez très fort le mari.

FABBIRESCO.

Tenez, monsieur le marquis Antonius, il y a un moyen...

LE MARQUIS ANTONIUS.

D'être très bien avec tous les deux ?

FABBIRESCO.

Oui.

LE MARQUIS ANTONIUS.

Avec le mari et avec la femme ?

FABBIRESCO.

Avec le mari et avec la femme.

LE MARQUIS ANTONIUS.

A la fois ?

FABBIRESCO.

A la fois.

LE MARQUIS ANTONIUS.

Lequel ?

FABBIRESCO.

C'est d'être l'ami de l'un..

MAGLIA.

... et l'amant de l'autre !

Le badinage sur l'amour continue. Les petits tiroirs du cœur, le poète les ouvre. Il en tire des cahiers défraîchis et des cahiers tout neufs, plein de musique, charmante musique mineure, légère... De petites peines pour en faire de grandes chansons, des souffrances superficielles pour faire de profonds poèmes, des offenses qu'il transforme en rires, des misères qui font rêver... Dans cette fête, on sent évidemment l'orage hugolien. Il est loin et pourtant il gronde. Ces belles dames, ces beaux messieurs, ne sont pas des personnages à lui. Du XVIII^e siècle, il n'aime que les refrains des fifres, qu'on retrouve dans les chansons des galères, des bagnes et des chiourmes, pleins de cette gaîté énigmatique et diabolique de l'époque de Louis XV :

Mirlababi surlababo
Mirliton ribonribette,
Surlababi mirlababo
Mirliton ribonribo.

« Cela se chantait en égorgeant un homme dans une cave ou au coin d'un bois¹ », dit-il, et il y ajoute ses fanfares.

Des tableaux de genre sont aussi fort agréables. On sent la batte de Scapin sous les haillons du gueux ivre. Il fait nuit. « Qui va devant nous ? » demande Lelio, voyant un passant qui fait des zigzags. — « C'est, dit Maglia, un ivrogne dans l'exercice de ses fonctions ». Le passant arrive devant une porte, frappe et chante, tandis que nos deux compères le regardent :

Portier! le nain sculpté sur ton marteau de cuivre
Rit au nez du pauvre homme à qui tu n'ouvres pas,
Mais entends-moi. Le vin fait trébucher mes pas.
Un ivrogne est sacré, surtout quand il est ivre.

Portier! j'ai cette nuit fêté les meilleurs vins.
Respecte-moi. J'ai bu d'une admirable sorte.
Je suis ivre! Entends-tu? Vite! Ouvre-moi la porte!
Cerbère de Bacchus lécha les pieds divins.

Maglia, l'abordant poliment, dit : « Salut, au seigneur

1. Hugo, *Les Misérables*, 4^e partie, liv. VII, ch. III. Cf. *Le Dernier jour d'un condamné*, XVI.

Ranezzio¹ ! ». Le dénouement est imprévu : « L'ivrogne est tout stupéfait. Il ne s'appelle pas Ranezzio, mais Maglia a intérêt à faire croire à Lelio qu'il connaît quelqu'un dans la ville. Lelio finit par être persuadé et l'ivrogne accepte, après examen, le nom de Ranezzio ».

Scène drôle et courte à la manière des bouffons de la foire Saint-Laurent : Le duc offre à Maglia, pour femme, une duègne — soixante ans — et son excellence tient à la lui donner. « Monseigneur, s'exclame le pauvre Maglia, si vous trouvez bon, je la prendrai en monnaie. Donnez-moi trois filles de vingt ans, cela fait soixante, et je vous tiens quitte² ! » Réponse digne de l'esprit délié d'un Arlequin !

La leçon d'amour de la Duchesse Rosano à Zubiri, devant Maglia institué juge suprême, est d'une suave malice. C'en est fait de la vie innocente et naïve de Zubiri ! Sa timidité devant la vie amoureuse ressemble peu aux roueries de Colombine et de Lisette, qui mènent à si bonne fin toutes les intrigues du cœur. Ce n'est pas la fille du peuple, à l'esprit déluré, qui conseille sa maîtresse ; c'est au contraire la grande Dame experte qui mène la danse. Zubiri demande ce que la duchesse fait de ses amoureux : « De la musique ! », dit-elle.

C'est là mon clavecin. L'Agnès la plus niaise
Aime entendre un galant soupirer en fa dièze ;
Le page et ses quinze ans, l'évêque avec sa toux,
Je prends qui s'offre. Afin de les conserver tous
Je n'en choisis aucun et je les inquiète.
Ils me suivent, jaloux, ardents. Je leur émiette
Mon cœur ; c'est leur pitance. Ils sont fort mal nourris.
Selon qu'à gauche ou bien à droite je souris,
L'un fronce le sourcil, l'autre allonge une lippe
Effroyable. L'Infant monseigneur don Philippe
Est mon meilleur pantin, étant prince du sang.
Lorsque nous sommes seuls et qu'il devient pressant,
Qu'il prend feu, je lui dis : « Sonnez, altesse ! » Il sonne.
George est trop brun, Sanche est trop blond ; Magnus grisonne,
Mais il a de l'esprit et me fait des sonnets.
Pyrame s'extasie au choix de mes bonnets,

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Maglia, p. 331 (Maglia-Lelio).

2. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Maglia, p. 334.

Admire mes rubans, vénère mes dentelles.
 Scappa m'offre son cœur parmi des bagatelles;
 Je prends les diamants et je laisse le cœur.
 Tous les matins, ce louche et vieux enfant de chœur,
 L'abbé Paul, qui rougit chastement lorsque j'entre,
 Epris comme quelqu'un qui n'aurait pas de ventre,
 M'envoie un lourd bouquet dont j'orne mon cocher.
 Hier Cham le banquier, qui vient, pour me toucher,
 Galoper, gros bonhomme, auprès de ma portière,
 M'offrait mille louis pour voir ma jarretière
 Derrière le Bacchus de marbre du jardin.
 Karl a ma moquerie et Fritz a mon dédain,
 Ils sont contents tous deux. Père, amoureux classique,
 Fait sur ma pièce d'eau voguer de la musique;
 J'écoute si je veux. Quant au duc Annibal,
 Il pleure, et tous les mois il me dédie un bal,
 Et je lui ris au nez, et je danse à ses fêtes.

ZUBIRI.

Peut-on faire souffrir ainsi de pauvres bêtes!

(Elles passent.)

MAGLIA (*dans l'ombre*).

Vous êtes dans Madrid trois ou quatre coquettes
 Qui faites rebondir les cœurs sur vos raquettes.
 Mais prenez garde à vous. Si l'amour s'en mêlait!
 La dévote s'étrangle avec son chapelet¹.

Hugo a fait un pendant à la scène précédente — c'est Maglia qui parle et c'est sa réplique à ce qui précède. C'est un dialogue entre un marquis et notre jeune faune de la comédie libre :

MAGLIA.

Moi, pendant votre absence ici, que vais-je faire?

LE MARQUIS.

Deviens amoureux.

MAGLIA.

Ouais! de qui?

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Maglia, p. 342-343.

LE MARQUIS.

De Zubiri.

MAGLIA.

Je ne suis pas encor bête comme un mari.
Ça, vous figurez-vous que je vais, à mon âge,
Faire ce doux roman et ce sot personnage ?
Point. Lorsque ma jeunesse éclatait dans sa fleur,
Soit. J'étais amoureux, j'étais même voleur,
Deux beaux états, remplis de notions confuses
Sur la propriété, pleins de pièges, de ruses,
De périls, d'incidents, de bonheurs ténébreux.
Je reprends le dernier comme moins dangereux.
J'aime mieux m'exposer au gibet qu'à la femme ;
Je me refais voleur¹.

Le genre populaire revient de temps à autre dans ces impromptus. Maglia a volé le pantalon de Rogruel. Celui-ci, malin, réclame, non le pantalon, mais le prix : quarante pesetas, argent d'Espagne. Maglia n'a pas le sou. Rogruel garde comme otage l'homme et le pantalon. Dans une rue, les deux gueux, devenus inséparables, rencontrent Lelio ; Lelio dit à Maglia, regardant Rogruel de travers : « Cet homme est avec toi ? » Maglia n'est pas gêné pour si peu ; il répond : « Non, il est avec mon pantalon² ! » Sans doute, le poète n'a pas tort d'insister sur le côté pittoresque de son personnage. Il est un peu « turlupin » et comme le mot l'indique, « malchanceux » parfois. Les calembours ne peuvent pas toujours le sortir de ses mauvaises aventures.

Parfois notre gueux pittoresque quitte le costume de Callot, pour enfiler le vêtement bigarré des valets de la comédie. C'est Molière qui semble avoir inspiré une petite scène des *Comédies Cassées*, destinée à la pièce de *Don César* :

C'est la nuit, des maisons sombres, toutes les fenêtres fermées. Un gueux se promène dans la rue ; il a froid et faim. Une fenêtre s'ouvre. Paraît don Felibio, bourgeois en bonnet de coton, un flambeau à la main... Il éternue. Le

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Maglia, p. 346.

2. *Ibid.*, p. 356.

gueux — qui se nomme ici César — ôte son feutre et s'avance vers lui avec de profonds saluts :

. Honneur au citoyen,
Intègre serviteur de la chose publique,
Qui, toujours droit, toujours ferme, jamais oblique,
Met dans la vie intime un bonnet de coton,
Mais saurait au besoin mourir comme Caton !

DON FELIBIO (*à part*).

Ce passant parle bien. Ce doit être un notaire.

(*haut.*)

Monsieur, il fait très froid ce soir. Pour ne rien taire
J'ai mis ma houppelande et mes souliers fourrés.

DON CÉSAR.

Je vous en félicite.

.

DON FELIBIO.

... Monsieur, la bise pince.
Je plains les voyageurs éparés dans la province.

(*à part.*)

Philosophons un peu, cela fait digérer.

DON CÉSAR.

C'est un fort grand déboire à cette heure d'errer
Avec le nez tout rouge et les mains toutes bleues !

DON FELIBIO.

Et les pauvres marins qui sont à dix, vingt lieues
Des côtes!... sur la mer prête à les dévorer!
L'homme est né pour souffrir, monsieur,

DON CÉSAR.

et pour pleurer.

DON FELIBIO.

Et les enfants sans feu, ... comme c'est lamentable !

DON CÉSAR.

Et les gens qui n'ont pas de quoi se mettre à table !

DON FELIBIO.

Résignons-nous. Les uns ont froid, d'autres ont chaud ;
Je jeûne, vous mangez ; c'est une loi d'en haut.
Néanmoins nous devons nous entr'aider sur terre.
Quand on rencontre un pauvre, un pauvre est un mystère,
On lui doit partager ce qu'on a.

DON CÉSAR.

Saint Maclou

Dit : Donnez quelque chose !

DON FELIBIO.

Et Saint Paul : Donnez tout !

Socrate doit en dire autant, mais il me manque
D'avoir étudié le grec à Salamanque.
Vous lirez ce précepte encor, j'en suis certain,
Dans Plotin, dans Jamblique et dans saint Augustin.
Je puis, si vous voulez, vous citer les passages.

DON CÉSAR.

Heureux l'homme de bien qui sait par cœur les sages,
Qui vit dans la justice et croit dans la raison,
Et qui, lorsque le soir il rentre en sa maison,
Trouve tout en bon ordre et sa femme bien aise,
Et ses enfants joyeux, et derrière sa chaise
Un feu vif empourprant la nappe aux plis carrés !

DON FELIBIO.

Monsieur, j'ai tous ces biens ! Monsieur, vous me croirez
Si vous voulez, chez moi c'est ainsi que nous sommes,
Ces biens, je les souhaite à tous les autres hommes !

DON CÉSAR (*à part*).

Le vrai juste est trouvé ! bon, n'allons pas plus loin.

(*haut.*)

Seigneur, daigneriez-vous me donner dans un coin
Un lit, pour y passer cette nuit de décembre ?

DON FELIBIO.

Désolé ! Je n'ai pas chez moi la moindre chambre !

DON CÉSAR.

En ce cas, donnez-moi, pour aller n'importe où,
De quoi souper ce soir.

DON FELIBIO.

Vrai, je n'ai pas un sou.

Pchi!... (*il ferme la fenêtre et s'en va.*)

DON CÉSAR.

Je viens de découvrir, dans mon désastre immense,
Le point où finit l'homme, où le bourgeois commence¹!

A défaut des personnages molièresques, amoureux, tuteurs avarés et jaloux, faux savants et méchants poètes, Hugo se sert d'un pauvre gueux, tout humain, mais tristement influencé par Saturne.

Le bourgeois est la bête noire de Maglia et de sa bande. Un soir de neige, un bohème, poète, voleur en guenilles, Diogène au pourpoint troué, se promène dans la rue... Il évoque l'image d'un manteau neuf, avec tout le lyrisme qu'exige une telle matière, un jour de froid et de vent. Comme la haine et l'amour vont de pair ! Haine du vieux manteau et adoration — c'est le cas de le dire — d'un nouveau, si le hasard veut bien lui en procurer un :

Manteau neuf, idéal!... (*éloge du manteau*). Depuis vingt ans, je te cherche à travers..., etc. Mais le sort m'est contraire.

Souvent j'ai trouvé dans mes voyages

Parfois des pays neufs, toujours de vieux manteaux !

Enfin, j'aborde ici, mouillé de grosses pluies.

O vent ! J'ai de l'humeur. Laisse-moi ! Tu m'ennuies.

Va-t-en (*il éternue*) — puisque tu m'as à ce point rafraîchi,

Faire de la musique avec quelque autre . . . Apchi !

Je te hais franchement, Borée aux grosses joues,

Et je hais comme toi mon manteau, dont tu joues.

(*Révant et grelottant*)

Je fus longtemps jaloux du bon Dieu qu'à Venise

Je vis peint sur un mur, église Saint-Mathieu ;

Il avait un manteau superbe, ce bon Dieu.

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Don César, p. 367-369.

On devinait dessous des poches vraiment belles,
 Telles qu'on aurait pu mettre en chacune d'elles
 Un coche à six chevaux et s'en aller avec !

*(Apercevant un bourgeois enveloppé dans une cape
 neuve)*

Ciel ! Quel manteau !

*(Abordant le bourgeois avec force révé-
 rences)*

Seigneur ! ...

LE BOURGEOIS *(sans le voir, se parlant à lui-même)*.

J'aime ce beau froid sec¹.

La fin est *ad libitum*, mais le dernier mot du bourgeois la fait prévoir quand même : « Non ! Cet homme à l'œil d'un tigre ! »

Voici quelques-unes de ces comédies improvisées. Que nous ont-elles appris ? A rire de ses infortunes, à prendre son parti de ce qu'on ne peut corriger, à mettre en pratique la philosophie du bon sens et de l'expérience, mais à ne pas oublier le rêve. Le rêve tendre comme le rêve insensé, le rêve le plus égoïste et le rêve le plus charitable... Voilà Hugo dans ses profondeurs intimes !

Refrains et rengaines du philosophe.

L'étonnement, le miracle du livre ne sont ni les rois des féeries cocasses, ni les gueux aux calembours ; c'est l'émotion, toujours nouvelle, que prodigue cette bande de marouffles, de voleurs, de coquins... et de philosophes. Leur folie masque presque toujours une raison qui observe. Ils n'aiment pas la morale, ils ne donnent pas de leçons, mais ils ont forcé toutes les portes du merveilleux pays du rêve. L'eurythmie souple et puissante des vers nous conduit vers l'essence même du génie hugolien. Nous retrouvons, sous les boutades et les sourires, les airs connus de ses méditations : « Aimez-vous. Soyez fraternels ! Soyez grands ! Soyez libres ! Justice, fraternité et amour ». Ce n'est plus

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, Les Gueux, p. 383.

la fièvre visionnaire et pathétique des *Rayons et Ombres*, des *Contemplations* et de la *Légende des Siècles* ; ce sont des refrains détachés, aériens, étonnants chez ce génie robuste. Grâce à deux mythes¹, la philosophie a franchi le seuil de l'épopée ; grâce à l'inspiration foncière qui a créé le type du gueux — pitié pour la créature déchuë — une philosophie spontanée s'y dégage attachante et profonde par son humanité même. Elle a sa source dans une âme ardente, éprise de la vie. Parfois, l'artiste et le virtuose cherchent à nous étonner, mais l'homme est tout prêt à nous émouvoir. L'œuvre de fantaisie se mêle à l'œuvre lyrique.

La philosophie de Hugo a fait l'objet de longues discussions, dont un résumé même ne serait pas à sa place ici. Cependant l'élément philosophique a de l'importance dans le *Théâtre en Liberté*, puisque nous l'avons trouvé dans tous les gueux qui gravitent autour de Maglia. C'est d'abord une sorte de pantagruélisme, une philosophie réaliste : joie, santé, amour de la bonne chère et du vin, goinfrerie ; mais cette philosophie connaît aussi des envolées ; alors jaillit l'insaisissable et cet insaisissable s'impose et nous emporte.

Maximes détachées, elles sont nombreuses, elles se fondent et se confondent. Ce sont des vibrations qui montent du fond d'une émotion chargée de poésie universelle. Elles se manifestent moins par la pensée même, que par la manière de l'exprimer. D'une banalité Hugo fait naître des sortilèges, d'un cri, l'oubli ; de la mélancolie, la magie ; de la vanité, la grandeur. Il y a des lieux communs qui sont chargés des échos de l'infini. Il y a des silences qui permettent d'entendre des voix que les mots étoufferaient et il y a des mots, purement des mots, qui font taire des douleurs. Pauvre gueux dont « le fait seul de vivre » réclame une philosophie consciente ou inconsciente. Une recherche méthodique ici serait déplacée. Une chose importe : c'est que Hugo en entourant Maglia d'une atmosphère de rêve philosophique, nous a épargné une poésie de tavernes.

On y trouve exprimés des sentiments et non des dogmes.

1. Plein Ciel (*La Légende des Siècles*, LVIII : Vingtième siècle, II). — Le Satyre (*La Légende des Siècles*, XXII : Seizième siècle : Renaissance, Paganisme). Cf. Berret, *op. cit.*

Pourtant il y a des vers, écrits sur ces feuillets volants, qui rappellent le Hugo de 1854-1856 — et même celui de *la Légende des Siècles*. Les grands thèmes reviennent ici sous forme d'échos : Tout est une parcelle de Dieu¹, tout vit, tout se nourrit, tout s'accroît, tout est sensible, tout pense, tout a une responsabilité morale et tout être marque un degré dans la moralité, punition ou récompense². Tout se métamorphose³, tout progresse, soit par la souffrance, soit par la science, ou par l'amour⁴.

1. Cherchez Dieu.....

Rien ne le montre; et c'est notre angoisse éternelle
Que Dieu se dissimule et sous notre prunelle
Fonde, et qu'étant partout, il ne soit nulle part.
Est-il dans la gazelle ou dans le léopard ?

(*Théâtre en Liberté*, Reliquat, Comédies cassées, p. 494).

Tous les êtres sont Dieu, tous les flots sont la mer.

(*Dieu*, l'Ange, 1855).

2. Prenez une charogne, et puis enterrez-la
Au pied d'un arbre, L'arbre, en quinze ou vingt semaines,
Prospère et croît parmi tous ceux de vos domaines,
Il jette fleurs et fruits, on dit : c'est étonnant.
Au bout de peu de temps, il meurt.

Malheur à qui dévore un immonde aliment.

Le Seigneur de là-haut fait pourrir promptement
L'arbre par la charogne et l'homme par le crime.

(*Théâtre en Liberté*, Reliquat, Maglia au duc, p. 354).

Tout être, quel qu'il soit.
De l'astre à l'excrément, de la taupe au prophète,
Est un esprit traînant la forme qu'il s'est faite...
Tous, même le caillou misérable et honteux,
Tous sont l'âme qui vit, qui vécut, qui doit vivre,
Qui tombe ou s'emprisonne, ou monte et se délivre.
Tout ce qui rampe expie une chute du ciel,
La pierre est une cave où rêve un criminel.

(*Dieu*, l'Ange, 1855).

3. Scénario charmant.
Mon roi devient mon groom. Je lui plais. Il frissonne
De tendresse devant mon exquise personne.
J'ai pour lui des rayons mêlés à mes cheveux.
Je puis évidemment faire ce que je veux.
Je suis Bacchus. Je mène un léopard en laisse,
N'hésitons pas.

(*Théâtre en Liberté*, Mangeront-ils ? acte II, scène III, p. 167).

Les plus vils ont pour loi d'atteindre les plus hauts.

(*Dieu*, l'Ange, 1855).

4. . . Sais-tu pourquoi, malgré tous les cahots
De ce vieux coche-là, je crains peu le chaos,
Et pourquoi le sourire à mes terreurs se mêle ?
C'est que le gouffre est mâle et l'étoile est femelle.

(*Théâtre en Liberté*. Les Gueux, I,
Mouffetard, le Marquis Gédéon, p. 215).

O Disparition de l'antique anathème;

La profondeur disant à la hauteur : Je t'aime.

(*Les Contemplations*, Bouche d'ombre, 1855).

Tout progresse en allant vers le bien. L'âme du gueux répond à celle de l'Univers et déjà l'âme de l'Univers est dans le pauvre gueux¹.

« Être aimé » est le leitmotiv d'une de ces touchantes spéculations philosophiques. Hugo ébauche ce rêve sous une forme satirique. On y trouve, malgré l'effort vers la simplicité toute humaine, les bouffées sentimentales des *Chansons des rues et des bois*. Dans un manuscrit, que nous avons déjà mentionné dans le chapitre « César-Zafari » Maglia, dit :

Mon cher, j'ai médité toutes les balivernes,
J'ai songé dans des trous, rêvé dans des cavernes,
Pour tâcher de savoir au fond qui nous étions ;
J'ai fouillé du museau toutes les questions ;
J'ai pris la route droite et j'ai suivi l'oblique ;
J'ai ruminé Socrate, Albert, Cardan, Jamblique,
Cratès, Anaxagore, et saint Thomas d'Aquin,
Et je suis arrivé, de bouquin en bouquin,
A reconnaître enfin que tout est un problème,
Et qu'il n'est qu'une chose : être aimé pour soi-même,
Qui vaille quelque peu, dans ce monde ignorant,
La peine d'exister et de vivre qu'on prend.
Un peu d'amour, voilà le vrai fond de la vie.
Tout est là. Tout le reste est ombre et fausse envie.
Un regard bienveillant qui vous suit doucement
Dans votre solitude et votre accablement
Vous tient lieu de pays, de maison, de famille.
Qu'on soit aimé d'un gueux, d'un voleur, d'une fille,
D'un forçat jaune et vert sur l'épaule imprimé,
Qu'on soit aimé d'un chien, pourvu qu'on soit aimé² !

1. O farouche existence ! heureuse, libre et fière :
Où donc est la forêt ? Où donc est la bruyère ?
Où sont les lieux obscurs, ténébreux et vivants ?
Les taillis, les rochers où murmurent les vents,
Les ronces obstruant les granits et les marbres,
Et les chants des oiseaux qui remplissent les arbres !
Oh ! recevez mon âme, asiles éternels !

(*Théâtre en Liberté*, Les Gueux, VI : Fiasque et Pamfilo, p. 222).

Homme ! va, jette-toi dans ces gueules ouvertes
Qu'on nomme inventions, nouveautés, découvertes...
Ne crains pas le progrès dévorant les ténèbres,
Trouvant les idéals par l'effort des algèbres,
Montant, géométrie et poésie, à Dieu !
Ne crains pas le progrès, conquérant du ciel bleu...

(*Dieu*, l'Ange, 1855).

2. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, p. 322.

Hugo reviendra sur ces « anciens vers » qui avaient été perdus¹. La forme est différente, mais l'idée est la même que celle déjà exprimée, c'est une variante plus ample datée du 14 mars 1874², Hugo reprend ici la même fin :

Qu'on soit aimé d'un gueux, d'un voleur, d'une fille,
D'un forçat jaune et vert sur l'épaule imprimé,
Qu'on soit aimé d'un chien, pourvu qu'on soit aimé³!

Un jour après, le 15 mars 1874⁴ la même idée tente le poète, mais il change son personnage. Celui qui fut Maglia occasionnellement se présente alors comme le roi, saturé de grandeurs et de pouvoir, et lui aussi voudrait « être aimé » comme un gueux.

On a souri des effusions tendres de l'année 1874, la soixante-douzième année du poète. Or, c'est précisément ce qui nous intéresse, lorsque nous connaissons les vers d'amour de 1820. Ces vers tardifs ont une jeunesse étonnante, mais ils ont mieux que cela. A une idée aussi grande que l'amour Hugo sait rendre tout ce qu'elle contient de beau et de sublime. Si l'amour provoque d'admirables actions, la tendresse humaine est une puissance encore plus grande. — Le philosophe semble porter en lui cette tendresse et l'image du monde dans son infinie variété.

L'amour n'est plus revêtu d'un mystère terrible, comme dans *Notre-Dame*, mystère éternel dont nous ne connaissons ni les origines, ni le développement, et dont nous ne pressentons pas la destinée : l'ananké s'est évanouie. L'angoisse est loin. Il n'y a plus de danger, puisqu'il y a

1. « J'ai fait ces vers « Etre aimé », autrement, mais avec le même fond, il y a près de 40 ans. Je les ai lus à M. Edouard Thierry, alors mon ami. Il me les a demandés pour les copier et ne me les a pas rendus. J'ai oublié de les lui réclamer. Depuis, il y a eu une foule d'incidents, l'exil, les séparations, les éloignements de toute nature. Ces vers se retrouveront-ils? M. Thierry les a-t-il gardés ou perdus? Dans tous les cas, je les refais aujourd'hui, en mars 1874. Si les anciens se retrouvent on pourra comparer ». V. Hugo, 15 mars 1874. (Reliquat du *Théâtre en Liberté*, p. 322).

2. Les vers recueillis plus tard dans *Toute La Lyre* ne sont qu'une reproduction partielle de cette variante.

3. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, p. 320-321.

4. *Ibid.*, Etre aimé, p. 183-185.

le véritable amour. L'amour sauve l'homme. L'homme n'est plus un jouet dans les mains de la Providence. Au soir de la vie vient la paix, puisque tout s'aime. Tout ne peut que s'aimer devant la mort. Le poète est sans amertume et sans haine; il a compris la vanité des choses. Ne fut-il pas aussi un gueux, un hors-la-loi, un de ceux qui étaient en dehors de l'existence? N'est-on pas toujours un peu gueux, en marge de quelque chose? de l'amour, de l'ambition, de l'honneur? Poète, n'est-il pas le plus gueux de tous?

De progression en progression, le sentiment universel entre dans ces bribes de poésie comme un rayon étrange. L'amour devient en quelque sorte le lien entre l'homme et Dieu; le reste est doute. Mouffetard, « le penseur en guenilles », et un passant reprennent le thème sur cet air. C'est ici la conclusion des poésies que nous venons de citer. Elles se déroulent cette fois sur une tapisserie mystique : Dieu, la nature, la mer, la terre, le ciel, les docteurs de Sorbonne et les cours prévôtales, « partout le néant ». Quelle sinistre plaisanterie que la justice humaine, et quelle énorme farce que la civilisation ! Et Dieu... quel rôle joue-t-il?... Dieu n'est pas Dieu s'il n'est pas la probité, cet « honnête Dieu n'est donc pas un honnête homme? » Et l'âme, est-elle ou n'est-elle pas ? Est-ce une ombre ? est-ce une flamme ? ou n'est-ce rien encore ? La religion ? « Rome exploite son mystère ». Rien n'est sérieux et tout manque à sa promesse, hors l'amour :

Hélas ! la providence étant une haridelle,
Tout va mal ; l'ouragan souffle notre chandelle ;
La mer tue, et l'étang est pestilentiel ;
La constellation est blanche, mais le ciel
Est noir, et l'on a peur pour elle en cet abîme ;
La nuit a toujours l'air de venir faire un crime ;
Et souvent on se dit, voyant tout se ternir :
Est-ce que par hasard l'Univers va finir ?
La lumière en ce puits semble bien malheureuse !
Que la roue est fragile et que l'ornière est creuse !
Oui, mais sais-tu pourquoi malgré tous les cahots
De ce vieux coche-là, je crains peu le chaos,
Et pourquoi le sourire à mes terreurs se mêle ?
C'est que le gouffre est mâle et l'étoile est femelle.

On s'épousera. Dieu ne serait qu'un faquin
 S'il n'eût fait Colombine exprès pour Arlequin.
 Voir sous un canezou de gaze ou de barège
 Un sein blanc se gonfler, c'est rassurant. J'abrège.
 Marquis, toujours, ainsi qu'Isaac Laquedem,
 L'amour sans s'arrêter marche, omnibus idem,
 Inépuisable, avec nos cinq sens dans sa poche.
 Suivons-le; car la mort, cette voleuse, approche.
 Ah! n'ayons pas d'esprit, nous n'avons pas le temps;
 Bornons-nous, et soyons des idiots contents.
 L'âge tanne et brunit le cuir des philosophes.
 C'est bien. Fais des calculs, des songes ou des strophes,
 Sois citoyen dans Rome ou roi dans Lilliput,
 Aie une mitre ou bien un casque à l'occiput,
 Coiffe-toi d'un tromblon ou prends pour hygiène
 De porter un bonnet de mode phrygienne,
 Fais ce que tu voudras, sois Dieu par le biceps
 Et sois Hercule, ou coupe un isthme et sois Lesseps,
 Mais ne demande point à ceux qui réfléchissent
 Pourquoi la peau noircit et les cheveux blanchissent,
 Et sache seulement ceci : qu'il faut aimer¹!

« N'ayons pas d'esprit, nous n'avons pas le temps! » Se rappelle-t-on ces lignes de *Contemplation Suprême*², comparant Virgile, « tout près d'avoir beaucoup d'esprit comme Ovide » à Homère? « Homère, lui est, naïf; la beauté de ses poèmes, c'est la certitude... ». Aussi Hugo ne place-t-il pas Virgile parmi les quatorze grands génies dont s'honore l'humanité. Il le fait entrer dans la catégorie des autres esprits, « très grands, moins grands » : Hésiode, Esope, Sophocle... Tite-Live, Salluste, Cicéron... auxquels manque quelque chose. « Que leur manque-t-il donc? Cela. Cela, c'est l'inconnu, cela, c'est l'infini³ ».

Descendons des régions de Pegase vers des régions plus humbles — du Silène vers le Satyre, du Satyre vers Maglia; des grandes fresques arrêtées vers les instantanés mobiles, des luttes épiques vers les escapades des gueux.

Jamais le poète n'a été plus jovial, plus gai, et l'on reste

1. *Théâtre en Liberté*, Les Gueux, I (Mouffetard, Le Marquis Gédéon), p. 211 et suiv. (écrit le 1^{er} septembre 1872).

2. Hugo, *Post Scriptum de ma vie*. L'âme : *Contemplation Suprême*, II.

3. Hugo, W. *Shakespeare*, première partie, livre II : Les génies, v.

confondu devant le souffle humain qui s'en dégage. Et Maglia réussit, non seulement à nous émouvoir par sa spontanéité et sa sincérité, mais à nous faire penser. Les détails les plus bizarres sont emportés dans l'élan de l'ensemble. Une centaine de vers ont l'étonnante placidité de la philosophie hugolienne. Obéron a assez de mystifier Titania et de s'amuser avec Puck, l'inspiration devient plus calme et plus grave. Le rêve d'amour se révèle rêve de beauté et de bonté. Dans le rêve, la misère n'existe pas. Ce gueux en chanson et en fantaisie exprime alors tout à coup des idées surprenantes chez un vagabond. Ne semble-t-il pas qu'il étudie les relations obscures avec Dieu, avec la nature ? Qu'il a chargé sa mémoire rebelle — cette mémoire pleine d'aventures de grands chemins — de compilations philosophiques ? Mieux encore, dans tous ses caprices, inconséquences, contradictions, se manifeste cette tendresse universelle qui fait qu'un gueux devient porteur d'un message, est une sorte de missionnaire divin. Les boutades de la force et la verve s'élèvent d'un coup d'aile vers les hauteurs et la beauté :

La vie, ô gentilhomme, est une comédie
Etrange, amère, gaie, effroyable, hardie,
Taillée au vieux patron des pièces du vieux temps,
Avec des spadassins, avec des capitans.
La morale en est sombre et cependant fort saine.
Tout s'y tient. La vertu, dès la première scène,
Tombe dans une trappe, et la richesse en sort ;
Chacun pousse son cri pour se plaindre du sort ;
Le savant brait, le roi rugit, le manant beugle ;
Le mariage est borgne et l'amour est aveugle,
La justice est boiteuse et l'honneur est manchot ;
L'enfer dont on voit luire en un coin le réchaud,
Qui jette au front du riche un reflet écarlate,
De toutes les vertus a fait des culs-de-jatte ;
Le bravo guette un duel, l'amoureux un duo ;
L'eunuque — c'est l'envie — enrage, crie : Ah ! Oh !
Et jette à tout sultan des regards effroyables ;
Toutes les passions, qui sont autant de diables,
Ont leur rôle, tantôt dolent, tantôt pompeux.
C'est beau ! Figure-toi la pièce, si tu peux ;
Elle a le cœur humain pour scène, et pour parterre
Elle a le genre humain.

A la fin du mystère,
 Le rideau tombe. On siffle. — Absurde ! Tout est mal !
 On demande l'auteur et l'acteur principal.
 Le riche veut ravoïr son argent. Cris, tapage.
 — L'auteur ! l'auteur ! Nommez l'auteur ! A bas l'ouvrage !
 Alors, apparaissant devant la rampe en feu,
 Satan fait trois saluts, et dit : « L'auteur, c'est Dieu¹ ! »

On voit bien qu'à l'arrière-plan de ces divertissements, Hugo a destiné le gueux à une mission. Mais pourquoi un gueux, un vaurien jugé par le monde comme inférieur, pourquoi est-ce lui que Hugo fait juge de ce monde?... Enigme d'artiste ou intuition profonde ? Nous avons vu, dans *Mangeront-ils ?*, un gueux familier du roi : Est-ce qu'il peut nous donner l'explication ?

Puisqu'ainsi nous voilà sous les chênes profonds
 Tête à tête, moi gueux, vous roi, philosophons.
 La vie est un bal triste où plus rien ne m'intrigue.
 Dieu, l'avare qui fait semblant d'être prodigue,
 Fait toujours resservir le même mois d'avril.
 Je connais son décor. Vivre est bien puéril.
 Nous avons les saisons, vous avez l'étiquette.
 Partout la règle. Adam est bête, Eve est coquette.
 Celui qui sait le mieux tirer parti des bois
 A le bon lot. A bas les villes et les lois !
 Si je n'étais voleur, je voudrait être singe².

On dirait que dans cette féerie où la vie du gueux est indissolublement liée à celle du roi, le gueux est l'erratum du roi, l'épreuve humaine, corrigée, et revue par Dieu, tandis que le roi n'est qu'une esquisse ratée du Seigneur. Très émouvants sont les mots de la fin, qui résument d'une façon simple toute la pensée de Hugo sur le gueux. Aïrolo, s'adressant à Lord et Lady Janet, leur dit :

Vous, vous allez régner à votre tour. Enfin,
 Soit ! Mais souvenez-vous que vous avez eu faim³.

1. *Théâtre en Liberté*, Maglia, IV, p. 195 (dicté le 2 décembre 1842 : faute d'impression dans l'édition ; le manuscrit porte : dicté le 2 novembre 1842).

2. *Théâtre en Liberté*, *Mangeront-ils ?* acte II, scène III, p. 159 (Aïrolo au roi).

3. *Ibid.*, p. 173.

Celui qui a écrit ces lignes est bien le même poète qui réclamait à Genève l'abolition de la peine de mort, qui bataillait pour John Brown, qui s'entretenait avec Lincoln, avec Juarez, avec Garibaldi, qui prêchait aux Italiens la liberté, et qui plaidait pour la Pologne et l'Irlande.

Comme dans la légende, des maladresses involontaires, des banalités deviennent des habiletés conscientes ; nous sommes ici en face du même procédé de simplification presque proverbiale.

Sous le travesti d'une trivialité voulue, presque toujours en face d'un peu de sagesse antique ou d'une vérité chrétienne, le souffle frais de Gavroche se glisse parfois dans des vers profonds. Ne croit-on pas entendre l'écho de la nichée d'enfants perdus dans l'éléphant de la Bastille ?

. . . . Je n'ai jamais lu dans aucune histoire
Ceci : Que le Très-Haut, quand la nuit se fait noire,
Rentre, et pour échapper à la bise, au brouillard,
Habite un toit quelconque, et que ce bon vieillard
Dans telle rue, à tel numéro, soit visible,
Et que l'éternel, pris par les prêtres pour cible,
Et sur qui, nous dit-on, les rois sont copiés,
Ait une cheminée et s'y chauffe les pieds ;
Or, je ne comprends pas pourquoi l'on nous tracasse,
Et ce qu'on peut trouver de juste et d'efficace,
Fils, à nous appeler vagabonds, puisque Dieu
Manque de domicile et n'a ni feu ni lieu¹.

Cette philosophie en sourires est émouvante et communicative. On arrive par des pensées rêveuses jusqu'à l'extase. Au réveil, on s'aperçoit qu'on a rêvé. La raison ne nous guidait pas, tout n'était que mirage. Pour Maglia, ce mirage nous suffit et nous enchante.

Maglia, ce vaurien fieffé, est un moraliste rieur. Un respect étrange arrête parfois ses doigts, au moment où ils allaient ouvrir la bourse d'un passant. Et, s'il vole, c'est en prêchant pour sa fonction malhonnête dont il démontre l'utilité. Il prend la revanche du bon sens sur l'étroitesse de la loi. Il est un justicier, ce frondeur romantique, plus ou

1. *Théâtre en Liberté*, Reliquat, Les Gueux (Le voleur à son fils), p. 376.

moins déchu. Il exploite la bêtise ou la méchanceté, il ne dupe que l'orgueilleux. Il soliloque comme un clerc qui aurait vu passer un homme d'église. Il sermonne les filles, il confesse les marquis, il favorise les confidences des nobles dames, châtie et morigène à chaque instant ses « compaings » sans aveu de la cour des miracles.

Les deux atmosphères : celle des tréteaux et celle de la morale de Hugo, se rejoignent ici... Fait qui n'est pas surprenant : le théâtre n'est-il pas une chaire pour Hugo ? Mais fait plus curieux, et plus touchant : la créature médiocre et vulgaire, Maglia ou Glapieu, rejoint l'être de grandeur, Jean Valjean.

Rengaines. — Fils d'une époque indéterminée, Maglia prolonge en quelque sorte le temps heureux de la libre enfance. Son indépendance fait qu'il ne prend pas les choses de travers. Il ne se brise pas contre les obstacles d'une carrière difficile ; il leur oppose sa folie pleine de bon sens : être fou comme un gueux ! Il ne médite pas sur la cruauté de son sort ni sur celle de la loi. L'école de la douleur, s'il y a passé, ne l'a pas maté, ne l'a pas assagi. Le soir, Maglia s'assied devant les tréteaux de ses illusions et chante des refrains, parfois ressemblant à des rengaines :

Vous me blâmez, dit-il, de traiter ainsi cavalièrement, comme vous dites, la foule, le public, les bourgeois. Vous me dites que j'ai tort de les dédaigner, que ce sont après tout des intelligences, des esprits, des essences immortelles, des créatures privilégiées de Dieu. Soit, pour le bon Dieu ce sont des âmes ; pour moi, ce sont des je ne change qu'une lettre¹ !

Une loque sur les routes, il n'a pas bu toutes les hontes. Il a l'espoir, cette « fête des pauvres ». La fête des gueux hugoliens connaît bien des parures : les haillons les plus excentriques et les couleurs les plus disparates sortent de la boutique de ce grand brocanteur de rêve.

Nous n'ignorons pas que ce cher Maglia du *Théâtre en Liberté* et des *Plans et Projets* traîne derrière lui un cortège interminable de fragments inédits. Aux beaux livres des édi-

1. Bibl. Nat. Manuscrits de Victor Hugo, vol. n° 33 bis, fol. 441 (feuille de papier mauve).

tions définitives nous avons ajouté la lecture et la copie de plus de six cents feuilles du manuscrit. Il n'y a pas grand chose à relever. Ce sont les mêmes refrains, les mêmes rengaines. Ces vieilles feuilles, soumises tout à coup au grand jour d'un examen critique, se ressemblent toutes. Singulière tâche pour un metteur en scène que de présenter sans décor, sans costume, avec des phrases plus ou moins mordantes, ces bonshommes toujours les mêmes. Le jeu de mots est encore la caractéristique de ces pages. A travers cela, des rappels de la route hasardeuse des gueux. Comme Gil Blas, Maglia aime mentir, et Gaboardo s'inquiète : « Pourquoi dis-tu cela ? »

MAGLIA.

. Je commence toujours
Par mentir. Cela peut servir à quelque chose.
Un mensonge qu'on fait est un enjeu qu'on pose¹.

Il est joueur, Maglia, joueur qui sait tirer profit du hasard, puisqu'il est prêt à tout. Si rien ne va plus, son rire, sa bonne humeur corrigent les caprices de la fortune.

Mon cher
Rire est mon habitude et jouir est ma loi.
Les choses ont toujours un bon côté sur quoi
Je règle sagement mon avis, et j'abonde,
Quand je vois un tonneau dans le sens de la bonde².

Voilà un refrain gai ! Un plus satirique est la conclusion de ce dialogue entre Gaboardo et Maglia :

GABOARDO.

Et si cet homme enfin te flétrit d'un pourboire
Enorme ? S'il outrage et méconnaît ta gloire
Au point de te corrompre et de te faire don
De plus d'or qu'en un bois l'âne n'a de chardon ?
Si d'un riche cadeau ce duc te mortifie ?...

MAGLIA.

J'en supporte l'idée avec philosophie³.

1. Manuscrit cité, fol. 662 (feuille de papier jaune, déchirée à gauche).

2. *Ibid.*, fol. 687 (au dos d'une enveloppe).

3, *Ibid.*, fol. 644 (grande feuille papier blanc, raturée).

Encore des rappels de lyrisme, des touches aisées et spirituelles. Gueux de théâtre, Maglia,

Des cheveux hérissés abondants sur sa tête,
Perruque de lion, crinière de poète¹,

a surtout un amour pour la satire, qui renaît à chaque occasion comme un phénix de ses cendres :

Quand par hasard je trouve une fille publique
Ayant un peu d'esprit, point fausse, point oblique,
Sans scrupules, ma foi, je suis content. Je dis :
— Oh ! du moins, nous pouvons causer entre maudits.
Moi, je suis le damné, le poète ; elle est celle
Qu'on méprise et sur qui la honte à flots ruisselle ;
Et certe, le plain-pied sera large et certain
De celui-ci, bohème à celle-là, putain.
C'est pourquoi je lui crie : embrasse-moi, ma mie !
Ma sublimité couche avec ton infamie,
Et s'en trouve fort bien. Vénus, viens dans mes bras !...

Se serait-il trompé de métier ? Au lieu de faire un bon voleur, aurait-il des chances d'être un malin poète ?... L'idée du poète gueux s'accroît. S'il a bu, il sait rire en pleurs. Puis, un jour, le ton farceur s'envole, et il ne reste qu'un personnage mélancolique, sorte de pèlerin de la taverne, Gringoire vieux, qui parle à peu près ainsi :

Le jour est haïssable et méchant pour la nuit...
Le petit hait le grand, le vil hait le sublime,
Pauvreté de raison et pauvreté de rime,
Cela marche d'accord, fort souvent³.

L'introspection devient exaltée, douloureuse, même l'idée de l'amour ne saurait plus enlever l'amertume. Les mots rient encore, mais si peu !...

Vraiment ! tu me fais de la peine,
Tu n'as plus une idée un peu correcte et saine.

1. *Ibid.*, fol. 614 (feuille de papier blanc).

2. *Ibid.*, fol. 512 (feuille de papier blanc, ratures).

3. *Ibid.*, fol. 513 (feuille de papier blanc).

Quelqu'un de diabolique et qui dans l'ombre rit
T'a, mon pauvre bonhomme, escamoté l'esprit.
Tu es mêlé, brouillé, dans ton cœur, dans ton âme.
Ou la griffe d'un chat ou la main d'une femme
A passé par là. Diantre ! Es-tu donc amoureux¹ ?

L'édifice bigarré s'écroule. Le poète gueux a perdu sa lyre. L'âme fardée de couleurs criardes se libère. Elle est malade !

Le présent est fâcheux. Ce n'est que de la prose.
La poésie, ami, s'engendre et se compose
Un peu de l'avenir et beaucoup du passé².

Dans le puits profond dans lequel Maglia se mire, il n'y a plus de poésie. Il n'y a que de vagues souvenirs de rhétorique, échos, refrains, rengaines. Le passé est oublié, l'avenir n'existe pas. Les rimes, dans ces fragments inachevés ont perdu leur saveur. Parade des troupeaux aux fêtes rustiques, mais les pâtres ont oublié leurs instruments de musique. Leur chantre est fatigué !

La note vraiment émouvante, dans ces centaines d'Inédits dont nous donnons ici ces échantillons, se trouve dans un pressentiment :

Et quand viendra le jour où finissent les rêves,
Quand il faudra mourir, que fera-t-il³ ?

Que fera Maglia, échappé de la fantaisie, que fera-t-il plus tard, quand son poète l'aura quitté ? En marge de la poésie, ce composé bizarre des contraires, des faiblesses et des forces, gueux d'improvisation, quelle route prendra-t-il ?... Demandra-t-il l'aumône de sa vie à un Dieu, où trichera-t-il avec la mort ? Jouera-t-il sa vie aux osselets avec elle ? Continuera-t-il à exister encore, ou disparaîtra-t-il aussi le même jour, comme un bon chien avec son bon maître ?

Sous le fouillis d'images singulières, de noms absurdes et de personnages en carton, surgissent ces vers comme une

1. *Ms. cité*, fol. 576 (au dos d'une enveloppe du Ministère de l'Instruction publique).

2. *Ibid.*, fol. 654 (bande de papier blanc).

3. *Ibid.*, fol. 596 (feuille de papier blanc).

prière oubliée, ces pauvres mots d'un gueux qui veut rire, mais qui a peur du dernier amour, de la dernière étreinte :

. Quand l'heure de finir
 Et de mourir viendra, nous sourirons. — Socrate
 Sut boire le poison d'une âme point ingrate,
 Et se trouva plus grand, plus joyeux et plus fort,
 Après ce mariage obscur avec la mort¹.

Glapiou, la dernière incarnation de Maglia.

Le monde des gueux a fini de danser sa ronde. Glapiou est la dernière incarnation du démon familier. Plein de bon sens et de folie, riant, pleurant, jurant, le farceur louche et suspect a disparu ; ce sale petit coquin, ce « vadrouilleur² » toujours amoureux, ce quémendeur à la face aussi ronde qu'une pièce de monnaie, et ce voleur au profil aiguisé comme la lame d'un canif, ce brigand à la familiarité outragante, ce rusé chenapan, ce récidiviste entêté a fini ses belles escapades sur la scène du *Théâtre en Liberté*. Son maître l'a abandonné. La lanterne magique est éteinte... Pourtant, quelqu'un encore demande à parler : Glapiou³. Ce n'est plus la même race. Il raisonne moins, il est plus « nature » et son malheur nous touchera davantage. Le pittoresque démon familier, le gueux à la troublante jeunesse, finit par avoir des cheveux blancs. A-t-il réussi à mettre en harmonie sa vie de gueux et ses rêves ? Serait-il devenu un sage ?

Glapiou se présente dans le cadre d'un drame moderne intitulé : *Mille francs de récompense*⁴. Dans des scènes fort

1. *Ibid.*, fol. 994 (feuille de papier blanc).

2. C'est le seul mot suggestif qui rende l'idée.

3. Il est à noter que Glapiou se nommait d'abord Gladieu (notes sur le manuscrit de *Mille francs de récompense*, p. 368 de l'édition) et que Hugo donne parmi les noms proposés de personnages de comédie celui de Gloupieu (Reliquat du *Théâtre en Liberté*, p. 541).

4. Il est question de ce drame pour la première fois dans une note datée du 1^{er} février 1866 et donnant pour titre : *Cinq cents francs de récompense*. Le 5 février 1866, il en écrit les premières lignes, le lendemain « Le Soleil » fait paraître le premier entrefilet. Son carnet indique à la date du 29 mars qu'il a terminé (non achevé) son drame, intitulé finalement : *Mille francs de récompense*.

pittoresques se déroule une intrigue qu'il serait fastidieux de raconter dans les détails. On pourrait la résumer en une phrase lapidaire : la bonne action punie. Glapieu est un gueux récidiviste ! Le mot « récidiviste » prend ici une valeur particulière, parce que l'intrigue et le dénouement roulent sur ce fait.

Jeune vagabond, Glapieu a été condamné pour avoir touché sans discrétion aux tiroirs d'une fruitière. Au sortir de la prison, il se croit libre, mais il est muni d'un passeport jaune !... Comme le « Friauche », comme Jean Valjean, une peccadille, — un vol de douze sous ! — lui a coûté la vie. Dès la première sottise, le filou est devenu un homme traqué. On ne veut pas de son travail, on ne veut pas de son rachat. La fatalité pèse sur lui, sans pardon, sans retour possible. Le gueux alors a une idée de génie, dernière ressource : « Il va mettre le bon Dieu dans son tort ». Et, pour cela, il se jettera sur la première bonne action à faire ! Il est certain qu'il ne tenait qu'à Hugo d'épargner à Glapieu une fin douloureuse, mais Hugo insiste puisqu'il écrit : Tragédie. Donc, la fin de notre brave gueux sera tragique ; nous ne la connaissons point, d'ailleurs.

La toile de fond de l'aventure est l'histoire triste d'une famille, qui d'un échelon à l'autre, descend rapidement vers la misère. Drame banal, mais humain, dans son tragique quotidien ! Glapieu est témoin de ce simple fait divers. Gueux plein de ressources, il met en pratique toute son expérience pour venir en aide à ceux qu'il sent plus poursuivis que lui. Entre deux arrestations, il jongle un peu avec le destin maussade des pauvres gens qu'il a pris sous sa protection. Il sauve la famille des ruses d'un « coquin », il se débat pour elle, au milieu des accidents tristes et inévitables ; il se laisse entraîner vers des générosités poussées trop loin et des sauvetages imprévus. Il faut croire que ce fou de gueux est un honnête homme !... Que veut Hugo et pourquoi tant de bruit pour un arlequin ?

C'est que précisément Glapieu n'est pas un arlequin. Nous sommes loin de Maglia et de ses compagnons de fortune. Nous sommes en face d'un être qui, si factice,

qu'il soit, apporte dans l'ordre des grandeurs spirituelles son obole. Vaugirard, Million, Goulatromba n'ajouteraient pas grand'chose à l'énorme création hugolienne. Glapieu, en revanche, apporte une pierre précieuse qui fait resplendir l'œuvre.

Glapieu se dépouille pour répondre à un appel intérieur ; c'est un Jean Valjean revenu de tout, même de sa douleur. Cette âme vagabonde, qui veut rentrer dans le port espéré par tous ceux qui sont sans repos, que fait-elle pour retrouver la paix ? Elle fait une bonne action ! Ce n'est certes pas « l'homme en guenilles » de la Conciergerie qui aurait eu pareille idée ! Valjean sacrifiait tout pour trouver le chemin du Juste ; mais Glapieu suit un appel bien supérieur, quand il veut mettre le Bon Dieu dans son tort ! « La tempête sous un crâne » est loin ! Glapieu est possédé du génie de la bonté, génie dans le véritable sens de démon qui fait vivre. Glapieu n'est pas un juste ; il est d'une essence supérieure au point de vue poétique. Il est insouciant, étourdi, cordial, un peu vagabond, un peu fou. Il est une force humble et d'autant plus forte. Il est fait de tous les éléments purs et vibrants qui flottent dans la nature humaine, mais, avant tout, il est charitable. Valjean est la justice la plus haute, qui n'est que raisonnable : Glapieu, outre la raison, veut la sagesse, cette sagesse supérieure qui semble « folie ».

Au début, Glapieu est un gueux ; à la fin, il est le roi Lear du ruisseau. Il marche sur la même route royale de la rédemption par la souffrance que son grand aïeul. Sur cette route, nous l'avons vu, les valeurs changent, les signes se transforment, les personnages s'effacent devant celui qui commence son ascension vers le bien. Glapieu a pris en charge la misère des autres pour aller vers son rêve. Tout s'efface devant lui. Il n'y a plus d'autres personnages, il n'y a que des âmes. Glapieu joue seul son drame de la bonté, bonté naïve, insensée, féérique, pour la bonne farce à faire à son méchant Dieu !

Et pourtant, en lisant *Mille Francs de récompense*, on est d'abord déçu. On est tenté de faire un inventaire de tous les genres qui s'y trouvent. La pièce semble avoir accumulé,

par un monstrueux miracle, tous les modes de production théâtrale de Hugo. Elle fait paraître successivement comédie, tragédie, mélodrame, pièce à grand spectacle, farce, bouffonnerie, opéra-comique.

On se demande pourquoi tout cela, pourquoi ce mélange, cet effort vers la variété qui étouffe et déforme l'impression, pourquoi ces formules creuses, ces tirades romanesques, cette corruption des genres, qui laissent dans l'étonnement? Hugo sait que ce bizarre drame moderne ne sera pas sa meilleure œuvre, mais faire du théâtre, cela l'amuse tant!... et on comprend... Cette comédie tragique, ou mieux cette tragédie comique, ne se propose pas d'entrer dans les voies du théâtre. Elle veut consoler le théâtre de toutes les blessures que la sottise humaine lui fait. Voyons de plus près. Il y a un bouffon, il n'est pas ridicule; il y a des méchants, ils ne sont pas dangereux; il y a de la mélancolie, mais il n'y a pas d'amertume; il y a le malheur, mais il ne blesse pas; il n'y a pas de rire, mais il y a du sourire. Un grand mouvement lyrique soulève la phrase, le symbolisme naif n'est qu'un élan vers la poésie. Glapieu n'est rien dans l'œuvre de Hugo, mais qu'un poète ait pensé à ce rien est le signe qu'il n'a pas oublié les grandes choses. Glapieu, c'est le petit chien placé au milieu d'une toile flamande et qui équilibre tout le tableau; c'est la colombe blanche sur le fond d'or des primitifs italiens; c'est la note qui chante!

Cette pièce, tout en négligeant la technique usuelle, a quelque chose de très supérieur, de très rare, que le théâtre peut offrir à l'occasion et que hélas! trop rarement nous pouvons admirer : l'irisé de la fantaisie et de l'humour, les échappées vers l'inconnu, les issues vers le rêve! L'affabulation, qui pourrait nous agacer, est noyée dans ce songe qui nous emporte. Ce n'est pas un jeu de l'esprit, c'est comme un chœur d'enfants. Il n'y a pas d'effusion, pas d'extase; mais on sent naître l'émotion vraie. Le rêve d'un pauvre homme participe au rêve du monde. « Soyez juste, humain, bienfaisant! » c'est le même refrain qui, depuis soixante ans, revenait impérieusement dans l'œuvre, le dernier rêve en révolte contre la réalité qui se meurt, dans

un sourire reflétant l'Univers... Cette tendresse intuitive du poète honore autant l'œuvre que l'homme.

Nous qui sommes si fiers depuis que nous dirigeons les ondes, nous remarquerons peut-être un jour, au milieu de notre course solitaire et insensée, que ce qu'il y a de plus douloureux en nous est cette absence de tendresse humaine. La fête du « Moi » est devenue trop brillante.

Si cette dernière tentative d'un grand poète n'avait apporté que cette seconde de retour sur soi-même, on devrait la considérer comme une grande œuvre. « Vous qui avez été bonne, soyez heureuse. Je vous bénis. Adieu¹ ».

* * *

Les gueux du *Théâtre en liberté* sont les expressions de Hugo même : sa parole vive, son geste large, ses cris, ses indignations, ses colères, son optimisme, son rire, enfin son immense tendresse. La moindre esquisse le révèle dans son ardeur généreuse. Il bouleverse tout, pour reconstruire. Tout bouillonne en lui et déborde. La réalité est saisie sur le vif. Qu'importe si elle reste en chemin ! La fantaisie entraîne, elle saute, elle rit, elle s'esclaffe, mais elle pleure aussi. L'essentiel est de créer, d'entreprendre, jusqu'à la dernière minute, jusqu'au dernier souffle². Un talent médiocre aurait été gêné par ses dernières tentatives et les aurait prudemment supprimées. Le génie par contre, dans sa large envolée, ne peut rien garder ; il donne toujours, et toujours plus : Hugo, avec Glapieu, fait le don le plus absolu de lui-même.

1. *Mille francs de récompense*, acte IV, sc. vi.

2. Il écrivait encore en 1877 : « Le jour où je cesserai de combattre c'est que j'aurai cessé de vivre ».



LE GUEUX SUR LA ROUTE.
Fantaisie dessinée par Victor Hugo.

(Maison Victor Hugo).

CONCLUSION

Par un personnage obscur, par un amusement, un caprice, par un Maglia, nous avons été amenés à pénétrer dans l'immense œuvre hugolienne. Levant le rideau qui nous cachait, croyions-nous, un spectacle purement pittoresque, nous avons découvert des perspectives inattendues et splendides. Tout l'horizon du génie de Hugo se révélait à nous.

Arrivés au terme de notre étude, après avoir tenté d'établir la chronologie des faits, « l'ordre » des idées s'impose à nous.

Nous avons rencontré des personnages de valeur et de forme très différentes. La caricature pleine de charme s'est estompée pour faire place à des êtres, encore grotesques certes, mais plus solidement établis, plus fermes sur leurs pieds. Les gueux « à l'italienne » ont disparu de notre vision, et se transforment en gueux bien vivants, en chair et en os, mais gardant une allure de personnages de théâtre ; le Friauche, Clopin Trouillefou, les gueux de la cour des Miracles, César de Bazan, le quatuor des bas-fonds Patron-Minette, Champmathieu même, tous ont un aspect théâtral : visages anormaux, silhouettes extravagantes, attitudes exagérées, haillons artificiels, toute la misère « en spectacle ». Le côté excessif de ces gueux nous semble venir du feu de la rampe. Hugo, admirable « metteur en scène », prépare, consciemment ou inconsciemment, ses personnages. Il possède par excellence le don de faire pressentir leur drame intime par le côté extérieur, et d'autre part il use de ce côté extérieur pour accentuer l'énigme des existences. Avant de comprendre la fatalité d'un drame, on reste frappé devant son visage.

Maglia, personnage excessif, grotesque, est un acteur, comme les autres gueux évoqués aux heures libres. Mais

derrière ces acteurs, on aperçoit des hommes. Le Friauche, Clopin Trouillefou, et les gueux de la cour des miracles, malgré leur apparence de monstres, — on dirait la caricature boursouflée de Maglia, — vivent déjà d'une vie réelle. Hugo entraîne son démon familier plus loin encore, et le mène vers des destinées inattendues. Ceux qui auparavant n'étaient que des lutins pleins d'humour ou de poésie, et qui trouvaient leur incarnation parfaite dans César de Bazan, deviennent des êtres humains qui vivent, souffrent, se résignent et se révoltent. Thénardier est déjà moins « homme que goule »¹ ; s'il est un cabotin, il est aussi un malheureux, comme Champmathieu. Avec Jean Valjean, Hugo fait le pas décisif de la créature factice vers la vérité. L'homme au passeport jaune est un homme de l'espèce la plus humaine. Le gueux a grandi avec l'œuvre au point d'en être l'expression et le symbole : Gavroche. La courbe descend. Gwynplaine plus symbole qu'homme souffre moins dans sa chair que dans son âme. Sur un plan supérieur, l'idée du monstre revient ; « l'homme qui rit » retourne vers les créations grotesques de la jeunesse de Hugo. Avec Glapieu nous rejoignons le pantin émouvant, le gueux guignolesque, délicieusement irréel : Maglia. Le cercle s'est fermé sur une des matières les plus riches de la littérature.



Malgré le cercle magique dans lequel Hugo fait évoluer son personnage, le gueux aurait pu être banal, s'il n'avait pas été tributaire des influences qui ont dominé le génie du poète. Là nous sommes au centre même de son œuvre, nous touchons ce qui en constitue l'essence. Ces personnages dramatiques s'effacent devant les concepts philosophiques. Le sujet propre à inspirer un drame s'en éloigne, pour aller vers une vérité abstraite. Et voici la plus belle surprise que Hugo nous ait réservée : la créature la plus basse porte en elle le rêve le plus noble. Ainsi le gueux obscur, en cherchant l'évasion la plus lointaine de sa misère, trouve en lui des élans d'une générosité inconnue qui l'élèvent vers un idéal.

1. Hugo, *Les Misérables*, 2^e partie, l. 1^{re}, chap. XIX.

Alors, à l'horizon du monde grotesque et misérable des existences en marge de la société, des lueurs surgissent : le rêve ne se soucie guère de l'état civil ni du code pénal : le mystère peut habiter les âmes des « enfants de la balle », l'infini peut se trouver dans des masures, des taudis, des roulottes nomades.

Le mystérieux « passant » qui tremble de froid dans le givre et le vent, Hugo l'arrête et l'héberge; il le questionne et voit en lui une incarnation¹. Sur le cortège des Misérables rayonne la sainte mendicité². Ce sont eux, les plus vils, qui seront les messagers du Très-Haut et qui porteront ses décrets d'un bout à l'autre de l'univers³.

Le poète va plus loin. Une conviction profonde monte du fond de son œuvre entière : il n'y a pas de créatures véritablement déchues, véritablement perdues ; il n'y a pas d'être qui ne puisse se réhabiliter. Satan même se rachètera un jour. A la fin de toute existence, si misérable soit-elle, est la grande miséricorde. Jésus tend les bras à Bélial*.

A côté de cette foi en la générosité d'un grand Tout, existe aussi l'idée que les contraires sont liés inéluctablement l'un à l'autre. Le bien ne peut exister sans le mal, le grand sans le misérable, le roi sans le gueux.

« Mais devant le soleil, ce prodige flagrant,
L'infiniment petit vaut l'infiniment grand⁴. »

1. Et pendant qu'il séchait ce haillon désolé
D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières,
Je songeais que cet homme était plein de prières,
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
Sa bure où je voyais des constellations.

(Hugo, *Les Contemplations*, l. V, ix : Le mendiant).

2. Ce n'est pas le pardon, c'est la justice auguste,
C'est, après le rachat, la délivrance juste,
L'équitable retour
Des hydres vers l'azur où l'on voit l'astre éclore,
Des muets vers la voix, des larmes vers l'aurore,
Des spectres vers le jour.

(Hugo, *Dieu*, II, VII : L'Ange).

3. Quelquefois
Dieu, qui d'un souffle abat les sapins centenaires,
Remplit d'événements, d'éclairs et de tonnerres,
Déjà grondant dans l'ombre où nous parlons,
La main qu'un mendiant cache sous ses haillons.

(Hugo, *Les Burgraves*, 1^{re} partie, scène VII.)

4. Hugo, *La Légende des Siècles*, XXXIII : Le cercle des tyrans : Un voleur à un roi.



Ces gueux à l'allure purement littéraire qui ont servi de thèmes dramatiques, épiques, lyriques, et même métaphysiques, qu'ont-ils apporté à Hugo en dehors de la joie créatrice ? Ici s'établit un lien curieux entre la réalité et le rêve, un acte de reconnaissance de la création à son poète ; la gloire et la richesse viennent en témoigner. De cette profusion de lumière et de fleurs, de cette vie qui n'a été qu'une ascension, depuis « le lys d'or » des Jeux floraux jusqu'à l'apothéose sous l'Arc de Triomphe, retenons un détail caractéristique : la consécration matérielle de la gloire. Ne revêt-il pas une signification émouvante, ce fait qu'après la Bible, le plus grand succès de librairie de tous les temps ait été les « *Misérables* » ?

Cela a suscité, à côté de beaucoup de sourires moqueurs mêlés de dégoût et de mépris¹, des critiques qui s'adressent aux principes mêmes de l'art hugolien. Cet art nous paraît aujourd'hui tout en relief et, malgré ses envolées très hautes et très éclatantes, il nous fait parfois regretter le manque de sobriété, l'impossibilité de se passer des effets extérieurs. Il n'y a pas de « silence » dans l'œuvre hugolienne ; on regrette de ne pas entendre certains murmures de la vie que les bruits du verbe étouffent ; on souhaite une vision simple que trop d'images cachent, on est peiné de ne pouvoir saisir les forces mystérieuses des êtres et des destinées parmi trop d'aventures héroïques. Tout est d'exception, tout émane de circonstances extraordinaires et non « du seul fait de

1.

Ainsi, t'nez, en littérature,
Nous avons not' Victor Hugo
Qui a tiré des mendigots
D'quoi caser sa progéniture !

Oh ! c'lui-là, vrai, à lui l'pompon !
Quand j'pens'que, malgré ses meillons,
Y s'fit balader les rognons
Du Bois d'Boulogne au Panthéon

Dans l'corbillard des « *Misérables* »,
Enguirlandé d'Beni-Bouff-Tout
Et d'vieux birb's à barb's vénérables...
J'ai idée qu'y s'a foutu d'nous.

(Jehan Rictus, *Les Soliloques du Pauvre*,
Paris, E. Rey, 1934, p. 13-14.)

vivre ». Au tragique normal et général de la vie, au tragique « quotidien », Hugo ne s'est pas directement intéressé. Son génie romantique l'a emporté trop loin de la réalité. Alors, que peuvent-ils nous apporter, ces gueux romantiques, en dehors d'un plaisir littéraire ?

Le rêve d'un monde meilleur, d'une humanité qui donnera au misérable une place pour vivre. Ce rêve initial qui se trahit à chaque instant dans l'œuvre de Hugo, il nous l'a transmis. Nous avons examiné les sources de Hugo, nous nous sommes aperçu qu'il a pris ses personnages sur le vif et nous avons vu jusqu'où il les mène. Qu'importe si l'imagination l'a entraîné trop loin ? Qu'importe la justesse de ses tendances sociales ? Qu'importe la sincérité de sa pitié envers ceux qui sont miséreux ? L'œuvre de Hugo est d'une réelle grandeur. Une seule chose importe : son rêve d'art. De quel art ? Le seul accessible au génie : l'art qui a sa source dans la générosité. Tous les chefs-d'œuvre furent créés pour émouvoir les foules, pour réveiller les consciences. Hugo rêvait d'un art qui produirait l'amélioration de l'homme. « L'art est la puissance civilisatrice du monde ¹ », dit-il. Les gueux, les criminels, les misérables, « ce sont des hommes marqués par les ténèbres, délaissés de Dieu, ignorants de l'art ² ».

La bonté jaillit de la beauté. Émus, les hommes sont bons. La méditation devient pitié. « Le chef-d'œuvre donne à

1. Un lien immense et réel, quoiqu'il échappe souvent aux esprits superficiels, unit le beau, d'un côté au vrai, de l'autre à l'honnête.

Les chefs-d'œuvre, parfois même sans que la volonté de leurs auteurs y ait part (ô infirmité du génie !) dégagent continuellement, mystérieusement, divinement, et répandent, pour ainsi dire, dans l'air autour d'eux, une moralité pénétrante et saine.

Celui qui passe auprès d'eux et qui respire leur atmosphère s'en imprègne à son insu. Il n'a voulu que devenir plus intelligent, il devient meilleur.

(Hugo, *Post-scriptum de ma vie*. L'esprit, Tas de pierres, 1).

2. Voulez-vous vous rendre compte de la puissance civilisatrice de l'art, de l'art pur, même sans mélange d'intention humaine et sociale ? Cherchez dans les bagnes un homme qui sache ce que c'est que Mozart, Virgile et Raphaël, qui cite Horace de mémoire, qui s'émeuve de l'*Orphée* et du *Freischütz*, qui contemple une cathédrale ou une statue de Jean Goujon, cherchez cet homme dans tous les bagnes de tous les pays civilisés, vous ne le trouverez pas. Être sensible à l'art, c'est être incapable de crime.

(*Ibid.*).

l'homme mille conseils de miséricorde et de mansuétude, une mystérieuse impulsion vers le bien ⁴. »

La vérité hugolienne n'est pas la vérité tout court. Elle est la vérité poétique. C'est elle qui nous émeut. L'art sait traduire le rêve. Hugo nous fait vivre un rêve — le plus beau et le plus haut qu'un homme puisse faire — appeler vers un paradis ceux qui en étaient chassés. C'est sans doute la partie de l'œuvre hugolienne qui survivra.

Gardons toute notre reconnaissance à la magie poétique de Hugo. Grâce à elle, Maglia, le démon familier du poète, qui nous a fait pénétrer dans l'intimité de son cœur, nous a fait aussi comprendre ses plus nobles aspirations.

4. Hugo, *Post-scriptum de ma vie*.

BIBLIOGRAPHIE

I. — VICTOR HUGO. L'ŒUVRE ET L'HOMME

A. — *Manuscrits des œuvres.*

Bibliothèque Nationale, Fonds Victor Hugo :

Bug Jargal (21).

Le Dernier Jour d'un Condamné (22).

Claude Gueux (23).

Notre-Dame de Paris (24).

Ruy Blas (19).

Les Misérables (25, 26).

(*Les Misérables*. Reliquat, 26 bis.)

L'Homme qui rit (28).

(*L'Homme qui rit*. Reliquat et notes, 28 bis.)

Théâtre en Liberté (33).

(*Théâtre en liberté*. Reliquat, 33 bis.)

Mille francs de récompense (37).

B. — *Œuvres imprimées.*

Œuvres complètes, édition *ne varietur*, Hetzel-Quantin, 1880-1884, in-8°.

Œuvres complètes. Ollendorff puis Albin Michel (Imprimerie nationale), 1904, sqq. gr. in-8°.

Correspondance de Victor Hugo (1815-1882). C. Lévy, 1896-1898, 2 vol. in-8°.

Le Conservateur littéraire, A. Boucher, 1819-1821, 3 vol. in-8.

Lettres à la Fiancée (1820-1822), Fasquelle, 1901, in-12.

La Muse française. A. Tardieu, 1823-1824, 2 vol. in-8°.

Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice, Fasquelle, 1909, in-12.

Choses vues, Hetzel-Quantin, 1887, in-8°.

Choses vues, nouvelle série, C. Lévy, 1900, in-8°.

Légende des Siècles, éd. Paul Berret (Collection des grands écrivains de la France), 1920-1927, 6 vol. in-8°.

Victor Hugo raconté par un Témoin de sa vie, éd. Nelson.

C. — Études.

- ALLAIS (G.). — *Les débuts dramatiques de Victor Hugo : Amy Robsart* (1822-1828). Paris, Soc. française d'imprimerie et de librairie, 1903, in-8°.
- *Deux études littéraires romantiques : La Légende des Siècles ; les origines du drame romantique*. Paris, Soc. française d'imprimerie et de librairie, 1899, in-8°.
- ASCOLI (G.). — *L'Amy Robsart de Victor Hugo*. Revue des Cours et Conférences, 30 mai et 30 juin 1934.
- *Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo*. Paris, librairie E. Droz, 1935, in-8°.
- ASSELINEAU (Ch.). — *Bibliographie romantique*. Paris, Rouquette, 1872-1874, in-8°.
- BALDENSERGER (F.). — *Etudes d'histoire littéraire*. Paris, Hachette, 1907-1910, 2 vol. in-16.
- *Goethe et Victor Hugo juges et parties*. Mercure de France, t. LXIX, 1907.
- *La grande communion romantique en 1827 : Sous le signe de Walter Scott*. Revue de Littérature comparée, janvier 1927.
- BANVILLE (Th. de). — *Mes souvenirs*. Paris, Charpentier, 1882, in-12.
- BARBEY D'AUREVILLY (J.-A.). — *Les Misérables de Victor Hugo*. Paris, chez tous les libraires, 1862, 1 vol. in-12.
- *Les œuvres et les hommes*. Paris, 14 vol.
- *Victor Hugo*. Paris, Crès, 1922, 1 vol. in-16.
- BARBOU (A.). — *Les grands citoyens de la France : Victor Hugo, sa vie, ses œuvres*. Paris, A. Duquesne, 1880, 1 vol. in-18.
- *Victor Hugo et son siècle*, histoire anecdotique ill. de nombreux dessins, d'un portrait et d'un dessin de Victor Hugo, avec une lettre autographe. Paris, Gedalge, 1889, 1 vol. gr. in-8°.
- *La vie de Victor Hugo* (Victor Hugo et son temps), éd. ill. de 120 dessins inédits... et d'un grand nombre de dessins de Victor Hugo gravés par Méaulle. Paris, G. Charpentier, 1886, 1 vol. in-12.
- BARTHOUL (L.). — *Les amours d'un poète*. Revue de Paris, 1918, t. IV et V.
- *Les amours d'un poète* (Documents inédits). Paris, Conard, 1919, in-16.
- *Les carnets de Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 15 décembre 1918.
- *Chateaubriand et Victor Hugo*. Revue bleue, décembre 1911.
- *L'évolution des idées politiques de Victor Hugo*. Revue bleue, 1892, t. XXIII.
- *Le Général Hugo, 1778-1828*. Lettres et documents inédits, Paris, Hachette, 1926, in-8°.
- *Victor Hugo à douze ans*. Revue hebdomadaire, II, 1914.
- *Victor Hugo, élève de Biscarrat*. Paris, Champion, 1925, 1 vol. in-16.
- *Victor Hugo et Baudelaire*. Paris, Maison du Livre, 1907, in-8°.

- BARUZI (J.). — *Le rêve d'un siècle*. Victor Hugo. La rencontre des multitudes et de la mort. Les forces qui se lèvent contre la misère et l'oubli... Paris, Calmann, s. d. (1904), in-12.
- BAUDELAIRE (Ch.). — *L'Art romantique*, t. III des *Œuvres complètes* : Paris, Michel Lévy frères, 1868-1870, 7 vol. in-18.
- BELLESSERT (A.). — *Nouvelles études et autres figures*. Paris, Bloud et Gay, 1923, in-8°.
- *Sainte-Beuve chez Victor Hugo*. Revue Hebdomadaire, II, 1927.
- *Victor Hugo. Essai sur son œuvre*. (Cours professé...), Paris, Perrin, 1930, in-8°.
- BENOÎT-LÉVY (E.). — *La jeunesse de Victor Hugo*. Paris, Albin Michel, 1928, in-8°.
- *Sainte-Beuve et Madame Victor Hugo*. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1926, in-8°.
- BERRET (P.). — *Les Comprachicos et la Mutilation de Gwynplaine dans « L'homme qui rit »*. Revue d'histoire littéraire de France, 1914.
- *L'élève V. Hugo*. Revue des Deux Mondes, 15 février 1928.
- *Le Moyen Age dans « La Légende des Siècles » et les sources de Victor Hugo*. Paris, Paulin. 1911, in-8°.
- *La philosophie de Victor Hugo (1854-1859)*. Paris, H. Paulin, 1910, in-8°.
- *Victor Hugo*. Paris, Garnier, 1927, in-8°.
- *Victor Hugo, poète d'amour*, dans Mél. Lanson, Paris, Hachette, 1922.
- *Victor Hugo spirite*. Revue des Deux Mondes, 1^{er} août 1922.
- BERSAUCOURT (A. de). — *Les pamphlets contre Victor Hugo*. Paris, Mercure de France, 1912, in-8°.
- BIRÉ (E.). — *L'année 1817*. Paris, H. Champion, 1895, in-8.
- *Biographies contemporaines*. Lyon, Vitte, 1906 in-8°.
- *Chateaubriand, Victor Hugo, Balzac*. Lyon, Vitte, 1907, in-8°.
- *Etudes d'histoire et de littérature*. Lyon, Vitte, 1900, in-8°.
- *Portraits historiques et littéraires*. Victor Hugo, J. de Maistre, Lyon, Vitte, 1892, in-8°.
- *Victor Hugo avant 1830*, Paris, J. Gervais, 1883, 1 vol. in-18.
- *Victor Hugo après 1830*. Paris, Perrin, 1891, 2 vol., in-16.
- *Victor Hugo après 1852 : l'exil, les dernières années et la mort du poète*. Paris, Perrin, 1894, in-16.
- *Victor Hugo et la Restauration*, étude historique et littéraire. Paris, Lecoffre, 1869, in-18.
- *Victor Hugo et Victor de Laprade*. Revue de Bretagne et de Vendée, II, 1880.
- BOURGET (P.). — *Etudes et Portraits*. Paris, Lemerre, 1889, in-16.
- BRANDÈS (G.). — *Les grands courants littéraires du XIX^e siècle. L'École romantique en France*. Ouvrage traduit sur la 8^e édition allemande par A. Topin. Berlin, H. Barsdorf, 1902, in-8°.
- BRISSON (A.). — *L'envers de la gloire*. Paris, Flammarion, 1905, in-16.
- *Portraits intimes*, Paris, Arm. Colin et C^{ie}, 1894-1901, 5 vol. in-18.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Les commencements d'un grand poète*, (Victor Hugo avant 1830 de E. Biré). Revue des Deux Mondes, LVII, 1883.
- *Encore Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1893, t. V.
- *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 1898, 6 vol. in-16.

- BRUNETIÈRE (F.). — *Évolution de la poésie lyrique*. Paris, Hachette, 1895, in-16.
- *L'évolution littéraire de Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 15 avril 1902.
- *Histoire et littérature*. Paris, Lévy, 1884-1886, 3 vol. (V. Hugo, t. III).
- *Les métaphores de Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1888, t. I.
- *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine*. Paris, Calmann, 1895, in-12.
- *Nouvelles questions de critique*. Paris, Calmann, 1890, in-12.
- *Seconde manière de Victor Hugo*. Revue bleue, LI, 1893.
- *Victor Hugo : Leçons faites à l'Ecole normale supérieure sous la direction de Brunetière (1900-1901)*. Paris, 1902, 2 vol. in-16.
- CHALLAMEL (A.). — *Souvenirs d'un hugolâtre, la Génération de 1830*. Paris, Jules Lévy, 1885, in-18.
- CHASLES (Ph.). — *Études sur les hommes et les mœurs au XIX^e siècle*. Paris, Amyot, 1850, in-18.
- CLARETIE (A.-J.). — *La Maison de Victor Hugo*. Paris, Pelletan, 1904. in-8°.
- *Victor Hugo*. Paris, A. Quantin, 1882. in-16.
- *Victor Hugo. Souvenirs intimes*. Paris. librairie Molière. s. d. (1902). in-12.
- CUVILLIER-FLEURY (A.-A.). — *Études historiques et littéraires*. Paris, Michel Lévy, 1854, 2 vol. in-16.
- *Victor Hugo ou Romantisme et démagogie*. Paris, 1851, in-12.
- DELAPORTE (P.-V.). — *Études et causeries littéraires*, 1^{re} série. Paris, Desclée, de Brouwer et C^{ie}, 1900, 1 vol. in-8°.
- DOUMIC (R.). — *Études sur la littérature française*. Paris, Perrin, 1899, 3 vol. in-16.
- *Hommes et idées du XIX^e siècle*. Paris, Perrin, 1903, in-16.
- DOUTREPONT (G.). — *Du sentiment religieux chez Chateaubriand, Lamartine et Hugo (1800-1830)*. Bruxelles, Gœmaere, 1906. in-8°.
- DUBOIS (Abbé P.). — *Bio-Bibliographie de Victor Hugo (1802-1825)*. Paris, Champion, 1913, gr. in-8°.
- DUFAY (P.). — *Victor Hugo à vingt ans*. Paris, Mercure de France, 1909, in-18.
- DUMAS (A.) père. — *Mes Mémoires*. Paris, A. Cadot, 1852-1854, in-8°.
- *Victor Hugo raconté par Alexandre Dumas*. Revue encyclopédique, 1892, pp. 557 et 630.
- DUPUY (E.). — *La jeunesse des Romantiques : Victor Hugo, Alfred de Vigny*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905. in-16.
- *La jeunesse de Victor Hugo*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, in-16.
- *Victor Hugo. L'homme et le poète*. Paris, Lecène et Oudin, 1887, in-18.
- *Victor Hugo, son œuvre poétique*. Paris, Lecène et Oudin, 1887, in-8°.
- EGGLI (E.) et MARTINO (P.). — *Le Débat romantique en France, 1813-1830*. Paris, Société d'édition « les belles lettres », 1933, in-12.
- ESCHOLIER (R.). — *L'art de Victor Hugo*. Le Correspondant, 1925.
- *Victor Hugo, artiste*. Paris, Crès, 1926, in-8°.
- *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu*. Paris, Stock, 1931, in-16.
- *La vie glorieuse de Victor Hugo*. Paris, Plon, 1928, in-16.

- FAGUET (E.). — *Etudes littéraires sur le XIX^e siècle*. Paris, Lecène et Oudin, 1887, in-18.
- *La philosophie de Victor Hugo*. Revue Latine, IV, 1905.
- *Propos littéraires*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902-1910, 5 vol. in-16.
- *Le romantisme avant 1827, les jugements littéraires de Victor Hugo sur l'antiquité*. Revue des Cours et Conférences, I, 1894.
- *Victor Hugo et Sainte-Beuve*. Revue Bleue, VI, 1896.
- FUNCK-BRENTANO (F.). — *La Vision romantique : Voyages de Victor Hugo dans les Alpes et de Gavarni dans les Pyrénées*. Rouen, impr. de L. Gy, 1910, in-4^o.
- GAUTIER (Th.). — *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay, texte par Théophile Gautier (avec une lettre de Victor Hugo)*. Paris, Castel, 1863, in-4^o.
- *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris, Magnin, Blanchard et C^{ie}, 1858-1859, 6 vol. in-12.
- *Histoire du romantisme*. Paris, Bureaux de l'administration du « Bien Public », 1872, in-4^o.
- *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique ; dessins de Victor Hugo*. Paris, Charpentier, 1883, in-12.
- *Victor Hugo*. Paris, Fasquelle, 1902, in-12.
- GLACHANT (P. et V.). *Un laboratoire dramaturgique : essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1902-1903, 2 vol. in-16.
- GRANIER DE CASSAGNAC (A.). — *Portraits de littérature*. Paris, Didier, 1852, in-12.
- GRAVILLON (A. de). — *Victor Hugo et Auguste Vacquerie*. Revue du Lyonnais, XI, 1871.
- GREGH (F.). — *Etude sur Victor Hugo*. Paris, Fasquelle, 1905, in-12.
- *La fenêtre ouverte. Pages sur Victor Hugo, P. Verlaine...* Paris, Fasquelle, 1901, in-12.
- *L'œuvre de Victor Hugo*. Paris, Flammarion, 1933, in-16.
- *Victor Hugo. Causerie faite le 15 décembre 1922 (suivi d'un index bibliographique)*. Paris, Cercle de la Librairie, 1923, in-8^o.
- GUIARD (Am.). — *La Fonction du poète, étude sur Victor Hugo*. Paris, Bloud, 1910, in-8^o.
- *Virgile et Victor Hugo*. Paris, Bloud, 1910, in-8^o.
- GUIMBAUD (L.). — *Victor Hugo et Juliette Drouet*. Paris, Blaisot, 1914, in-8^o.
- HOUSSAYE (H.). — *Les Hommes et les idées*. Paris, Calmann-Lévy, 1886, in-18.
- *De Marine-Terrace à Hauteville-House*. Journal des Débats, 15 et 18 septembre 1885.
- HOUVILLE (G. d'). — *Victor Hugo raconté par l'image*. Revue des Deux Mondes, 1930, LIX.
- HUGO (Ch.). — *Les hommes de l'exil*. Paris, Lemerre, 1874, in-12.
- HUGO (G.-V.). — *Mon Grand-Père*. Paris, Lévy, 1902, in-16.
- HUGUET (E.). — *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo. La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1905, in-8^o.
- *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo. Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1904, 1 vol. in-8^o.

- HUGUET (E.). — *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo*. Paris, F. Bouillon, 1898, in-8°. (Extrait de la *Revue de philologie française et de littérature*, fasc. 3 et 4).
- JANIN (Jules). — *Critique. Portraits et caractères contemporains*. Paris, Hachette, s. d., in-16.
- *Histoire de la littérature dramatique*. Paris, Michel-Lévy, 1853-1858, 6 vol. in-16.
- *Nodier, Hugo et Vigny, chez Lamartine au château de Saint-Point*. Bulletin du Bibliophile, XXX, 1865.
- *Variétés littéraires*. Paris, Hetzel, 1859, in-18.
- JOUSSAIN (A.). — *A l'occasion du centenaire du romantisme. L'humour chez Victor Hugo*. Revue philomathique de Bordeaux et du Sud-Ouest, 1927.
- *L'Esthétique de Victor Hugo : le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée*. (Thèse), Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1915, in-8°.
- JULLIEN (A.). — *Le Romantisme et l'éditeur Renduel. E. Renduel et Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1895, t. VI.
- LACRETELLE (P. de). — *Vie politique de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1928, in-12.
- LAFARGUE (P.). — *La légende de Victor Hugo (de 1817 à 1872)*. Revue socialiste, 1891 et Paris, Jacques, 1902, in-18.
- LALANNE (M.). — *Chez Victor Hugo par un passant*, Paris, Cadart, 1864, in-8°.
- LAMARTINE (A. de). — *Cours familial de littérature*. Paris, l'auteur, 1856-1869, 28 vol. in-8°, (Victor Hugo, t. XIV et XV).
- LANSON (G.). — *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*. Paris, Hachette, 1925, 2 vol. in-8°.
- LARROUMET (G.). — *Etudes d'histoire et de critique dramatique*. Paris, Hachette, 1892, in-16.
- *Etudes de littérature et d'art*. Paris, Hachette, 1893, in-16.
- *La maison de Victor Hugo, impressions de Guernesey*. Paris, H. Champion, 1895, in-16.
- *Victor Hugo*. Revues des Cours et Conférences, 1893, I.
- *Victor Hugo, poète épique*. Revues des Cours et Conférences, 1901, X.
- LATREILLE (C.). — *La fin du théâtre romantique et Ponsard*. Paris, Hachette, 1899, in-8°.
- LE BRETON (A.). — *La jeunesse de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1928, in-16.
- *Les premiers romans sociaux de Victor Hugo*. Revue Bleue, 1923.
- *Le roman français au XIX^e siècle*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, in-16.
- *Le théâtre romantique de Dumas père à Dumas fils*. Paris, Boivin, s. d., in-8° (Extrait de la *Revue des Cours et Conférences*, XXIII, 1921).
- *Victor Hugo, chef de l'Ecole romantique*. Annales de l'Université de Paris, septembre 1928 et Revue des Cours et Conférences, XXIX, 1928.
- *Victor Hugo chez Louis-Philippe*. Revue des Deux Mondes, 1^{er} décembre 1929.
- *Victor Hugo de 1843 à 1853*. Annales de l'Université de Paris, mars-avril 1929.

- LEGAY (T.). — *Les amours de Victor Hugo*. Paris, Éditions de « la Plume », 1904, in-12.
- *Victor Hugo jugé par son siècle* (Préface de Pierre Quillard, Portrait de V. H. par Rodin). Paris, Éd. de « la Plume », 1902, in-16.
- LEGOUVÉ (E.). — *Soixante ans de souvenirs*. Paris, Hetzel, 1886-1887, 2 vol. in-8°.
- LEMAITRE (J.). — *Les Contemporains*. Paris, Lecène et Oudin, 1885-1918, 8 vol. in-18 (Victor Hugo, t. IV).
- *Impressions de théâtre*. Paris, Lecène et Oudin, 1888-1920, 11 vol. in-18.
- *Théories et impressions*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1903, in-16.
- LE ROY (Albert). — *L'aube du théâtre romantique*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, in-16.
- LEROUX (P.). — *De la poésie de notre époque*. Revue Encyclopédique, LII, 1831.
- LESLIDE (R.). — *A l'Académie* (Conversations de Victor Hugo). La Lune Rousse, 8 mars 1877.
- *Propos de table de Victor Hugo*. Paris, Dentu, 1885, in-8°.
- LESLIDE (M^{me} R.). *Victor Hugo intime*. Paris, Juven, 1903, in-16.
- LORENZ (O.). — *Catalogue de la librairie française*. Paris, Champion, 1840-1933, 32 vol. in-8°.
- MABILLEAU (L.). — *Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1893, in-16.
- *Le sens de la vue chez Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1890, t. V.
- MAIGRON (L.). — *Le roman historique à l'époque romantique*, essai sur l'influence de W. Scott. Paris, Hachette, 1898, in-8°.
- *Le Romantisme et la mode d'après des documents inédits*. Paris, H. Champion, 1911, in-8°.
- *Le Romantisme et les mœurs*, essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits. Paris, H. Champion, 1910, in-8°.
- MARSAN (E.). — *L'influence de Victor Hugo*. Revue critique des idées et des livres, VII, 1909.
- MARSAN (J.). — *La bataille romantique*. Paris, Hachette, 1912 et s. d., 2 vol. in-16.
- MAUROIS (A.). — *Lorsque Hugo eut les cent ans*. Paris, Lesage, 1927.
- MÉRIMÉE (P.). — *Portraits historiques et littéraires*. Paris, Michel Lévy, 1874, in-18.
- MEURICE (P.). — « *Lettres à la fiancée* » de Victor Hugo. La Grande Revue IV, 1900.
- MICHAUX (F.). — *Essais bibliographiques concernant les œuvres de Victor Hugo parues pendant l'exil*. Paris, Giraud-Badin, 1931, in-8°.
- MIRECOURT (Eug. DE). — *Victor Hugo*. Paris, A. Faure, 1867, in-16.
- MONTALEMBERT (Ch. DE). — *Mélanges d'art et de littérature*. Paris, Lecoffre, 1861, in-8° (t. IV des Œuvres complètes).
- *Du vandalisme en France. Lettre à Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1833, t. I.
- MONTÉGUT (E.). — *La Légende des Siècles de M. Victor Hugo*. Paris, 1859, in-8° (Extrait de la Revue des Deux Mondes, 1859.)
- *Les chansons des rues et des bois, par M. Victor Hugo*. Paris, 1865, in-8° (Extrait de la Revue des Deux Mondes, 1865.)
- *Mélanges critiques*,... Paris, Hachette, 1887, in-16.

- MONTÉGUT (E.). — *Les Misérables par M. Victor Hugo*. Paris, 1862, in-8°.
(Extrait de la Revue des Deux Mondes, t. XXXIX.)
- *Les Travailleurs de la mer de M. Victor Hugo*. Paris, 1866, in-8° (Extrait de la Revue des Deux Mondes, t. LXIII, 1866.)
- MOREL-FATIO (A.). — *Le moine « Afrancesado », Manuel Concha, d'après les mémoires inédits du Général Hugo et de Victor Hugo et des documents inédits*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 1923.
- NEBOUT (P.). — *Le drame romantique*. Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, 1895, in-8°.
- NETTEMET (A.). — *Histoire de la littérature française sous la Restauration*. Paris, Lecoffre, 1858, 2 vol. in-8°.
- *Poètes et artistes contemporains*. Paris, Lecoffre, 1862, in-8°.
- *Le Roman contemporain, ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence*. Paris, Lecoffre, 1864, in-8°.
- *Victor Hugo*, Paris, Poujau, de Laroche et C^{ie}, 1862, in-8°.
- NISARD (D.). — *Essais sur l'Ecole Romantique*. Paris, Lévy, 1891, in-18.
- *Histoire de la littérature française*. Paris, Firmin Didot, 1844-1861, 4 vol. in-8°.
- *Mélanges*. Paris, Delloye et Lecou, 1838, 2 vol. in-8°.
- *Portraits et études littéraires*. Paris, Michel Lévy, 1875, in-18.
- *Victor Hugo en 1836*. Revue de Paris, XXV.
- NODIER (Ch.). — *Souvenirs, portraits et épisodes de la Révolution et de l'Empire*. Paris, Levavasseur, 1831, 2 tomes, in-8°.
- PARIS (G.). — *La romance mauresque des « Orientales », dans Poèmes et Légendes du Moyen âge*. Paris, Société d'édition artistique, 1900, in-8°.
- PARAF (P.). — *Victor Hugo. Le roman de sa vie. Des Feuillantines à l'Arc de Triomphe*. Paris, Gedalge, 1929, in-4°.
- PAVIE (A. G. S.). — *Un cas d'évolution littéraire : la tradition classique dans le théâtre de Victor Hugo*. Angers, Germain et Grassin, 1899.
- PAVIE (V.). — *Les Revenants, Charles Nodier*. Angers, Germain et Grassin, 1883, in-8°.
- PÉGUY (Ch.). — *Victor-Marie, Comte Hugo*. Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1911, in-12.
- PELLETAN (C.). — *Victor Hugo, homme politique*. Paris, Ollendorff, 1907, in-8°.
- PIEDAGNEL (Alex.). — *Documents relatifs à la vie et à la mort de Victor Hugo*. Lyon-Revue, VIII, 1885.
- PIFTEAU (B.). — *Victor Hugo, homme politique*. Paris, Librairie de la Renaissance, 1876, in-4°.
- PILLON (F.). — *Victor Hugo*. Revue de Critique Philosophique, I, 1885.
- PLANCHE (G.). — *Nouveaux Portraits littéraires*. Paris, Amyot, 1854, 2 vol. in-18.
- *Portraits littéraires*. Paris, Werdet, 1836, 2 vol. in-12.
- *Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1838, t. I.
- POINSOT (M.-G.). — *Auprès de Victor Hugo*. Paris, Garnier, 1919, in-16.
- PONTMARTIN (Ar. de). — *Causeries du samedi*. Paris, Calmann-Lévy, 1857, in-12.
- *Derniers samedis*. Paris, Calmann-Lévy, 1891-1892, 3 vol. in-12.
- *Nouveaux samedis*. Paris, Calmann-Lévy, 1865-1880, 10 vol. in-12.
- *Semaines littéraires*. Paris, Calmann-Lévy, 1861-1864, in-12.
- *Souvenirs d'un vieux critique*. Paris, Calmann-Lévy, 1881-1890, 10 vol. in-12.

- PONVOISIN (Er.). — *Oraison funèbre de Victor Hugo*. Paris, Meulan, 1886, in-8°.
- QUÉRARD (J.-M.). — *La France littéraire*. Paris, Firmin-Didot, 1827-1864, 12 vol. in-8°.
- RÉGNIER (H. de). — *Figures et caractères*. Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-18.
- RÉMUSAT (Ch. de). — *Critiques et études littéraires*, Paris, Didier et C^{ie}, 1857, 2 vol. in-12.
- RENOUVIER (Ch.). — *Etudes esthétiques et littéraires de Victor Hugo*. Revue de Critique philosophique, I et II, 1874.
- *Victor Hugo, le philosophe*. Paris, Colin, 1900, in-12.
- *Victor Hugo, le poète*. Paris, Colin, 1893, in-12.
- *Victor Hugo, le poète et le songeur*. The Critic, New-York, 1889.
- RIGAL (E.). — *Discours prononcé le 26 février 1902, à l'Université de Montpellier, à l'occasion du Centenaire de Victor Hugo*. Montpellier, impr. de Serre et Roumégous, 1902, in-8°.
- *La genèse d'un drame romantique : Ruy Blas*. Revue d'Histoire littéraire de la France, t. XX, 1913.
- *Victor Hugo et Byron*. Revue d'Histoire littéraire de la France, t. XIV, 1907.
- *Victor Hugo, poète épique*. Paris, Soc. française d'imprimerie et de librairie, 1900, in-18.
- RUDWIN (M.). — *Bibliographie de Victor Hugo*. Paris, Soc. d'édition « Les belles lettres », 1926, in-8°.
- *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris, Soc. d'édition « Les belles Lettres », 1927, in-8°.
- SAINTE-BEUVE (A.). — *Causeries du lundi*. Paris, Garnier, 1851-1862, 15 vol. in-12.
- *Des jugements sur notre littérature contemporaine à l'étranger*. Revue des Deux Mondes, 13 juin 1836.
- *Lettres à Victor Hugo et à M^{me} Victor Hugo*. Revue de Paris, I, 1905.
- *Nouveaux lundis*. Paris, Michel Lévy, 1863-1872, 10 vol. in-16.
- SAINT-MARC GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique*. Paris, Charpentier, 1860, 4 vol. in-12.
- SAINT-VICTOR (P. de). — *Hommes et Dieux*. Etudes d'histoire et de littérature, Paris, Lévy, 1867, in-8°.
- *Victor Hugo*. Paris, Calmann, 1885, in-8°.
- SAND (G.). — *Questions d'art et de littérature*. Paris, Calmann, 1878, in-12.
- SARCEY (Fr.). — *Quarante ans de Théâtre*. Bibliothèque des Annales, 1900.
- SÉCHÉ (A.). — *Victor Hugo et les poètes*. Paris, Mercure de France, 1912, in-18.
- et BERTAUT (Y.). — *La passion romantique*. Paris, Fasquelle, 1927, in-18.
- SÉCHÉ (L.). — *Les amies de Sainte-Beuve : M^{me} Victor Hugo*. Revue des Revues, III, 1903.
- *Autour de Victor Hugo*. Revue des Revues, VG, 1912.
- *Le cénacle de Joseph Delorme (1827-1830)*. (Documents inédits), Paris, 1911, 2 vol. in-8°.
- *Muses romantiques*, Paris, Mercure de France, 1910, in-12.
- *Sainte-Beuve*, Paris, Mercure de France, 1904, in-12.

- SÈCHÉ (L.). — *M^{me} Victor Hugo pendant l'exil. Lettres à sa sœur Julie*. Annales romantiques, IX et X, 1912. Figaro (supplément), 3 août 1912. Revue de Paris, V, 1912.
- *Victor Hugo et Sainte-Beuve*. Annales romantiques, IX, 1912. Le Correspondant, CCXLVII, 1912. Revue bleue, 1902, t. XVIII.
- SEILLIÈRE (E.). — *Les Origines romanesques de la Morale et de la Politique romantiques*. Paris, La Renaissance du Livre, 1920, in-16.
- *La religion romantique et ses conquêtes*. Paris, Champion, 1930, in-8°.
- SIMON (G.). — *Charles Nodier et Victor Hugo*. Lettres et Documents inédits. Revue des Revues, 177 et 178, 1927.
- *Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey*. Paris, Conard, 1923, in-16.
- *L'enfance de Victor Hugo*, avec une analyse complète et des fragments « d'Irtamène » et de ses premières poésies inédites. Paris, Hachette, 1904, in-16.
- *Victor Hugo, années d'enfance*. Paris, Hachette, 1904, in-8°.
- *Victor Hugo et George Sand*. Revue des Cours et Conférences et Revue de France, VI, 1922.
- *Victor Hugo, le Duc et la Duchesse d'Orléans*. Revue de Paris, VI, 1906.
- *La vie d'une femme* (M^{me} Victor Hugo), Paris, Ollendorff, 1914, in-16.
- *Visite à la maison de Victor Hugo*. Paris, Ollendorff, 1904, in-8°.
- SOURIAU (M.). — *Histoire du romantisme en France*. Paris, éd. Spes, 1927, 3 vol. gr. in-8°.
- *Les idées morales chez Victor Hugo*. Paris, Bloud, 1908, in-16.
- *La Préface de Cromwell de Victor Hugo*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, in-12.
- *Théories et influence de Victor Hugo sur le style*. Revue des Cours et Conférences, 1893, in-12.
- *Victor Hugo, rédacteur du « Conservateur littéraire »*. Caen, Valin, 1887, in-8°.
- *Une source de « Victor Hugo par un témoin de sa vie »*. Revue des Cours et Conférences, avril 1900.
- STAPPER (P.). — *Les artistes juges et parties*. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1872, in-12.
- *D'un point de ressemblance entre Rabelais et Victor Hugo*. Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux et des Universités du Midi, VI, 1884.
- *Racine et Victor Hugo*. Paris, Colin et C^{ie}, 1886, in-18.
- *Sermons laïques, La dernière pensée morale et religieuse de Victor Hugo*. Paris, Fischbacher, 1906, in-16.
- *Victor Hugo*. Bibliothèque universelle et Revue Suisse, 1886, XXX et XXXI.
- *Victor Hugo à Guernesey*. (Paru dans la Revue de Paris), Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905, in-12.
- *Victor Hugo à Hauteville-House*. Bibliothèque universelle et Revue Suisse, XLI, 1871.
- *Victor Hugo et la grande poésie satirique en France*. Paris, Ollendorff, 1901, in-18.
- *Victor Hugo et la satire lyrique*. Grande Revue, 1909, Année IV, t. II.

- TALVART (H.) et J. PLACE. — *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1927)*, Paris, Editions de la « Chronique des lettres françaises », 1928-1935, 5 vol. in-8°.
- THIEME (H.-P.). — *Bibliographie de la littérature française de 1800-1930*, Paris, Libr. Droz, 1933, 2 vol. gr. in-8°.
- ULBACH (L.). — *Nos contemporains*. Paris, Le Chevalier, 1869-1874, 20 livraisons in-8°.
- *La vie de Victor Hugo*, Paris, Hetzel, 1886, in-4°.
- VACQUERIE (A.). — *Les miettes de l'histoire*. Paris, Pagnerre, 1863, in-8°.
- *Profil et grimaces*. Paris, Lévy frères, 1856, in-12.
- VEUILLOT (L.). — *Etudes sur Victor Hugo*. Paris, Palmé, 1886, in-18.
- *Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires*. Paris, Vivès, 1856-1875, 6 vol. in-8°, (Victor Hugo, t. II).
- *Les odeurs de Paris*. Paris, Palmé, 1866, in-8°.
- VIATTE (A.). — *Le catholicisme chez les Romantiques*. Paris, Bocard, 1922, in-16.
- *Notes sur les sources de Victor Hugo*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 1932.
- ZOLA (E.). — *Documents littéraires*. Paris, Charpentier, 1881, in-12.
- *Nos auteurs dramatiques*. Paris, Charpentier, 1881, in-12.

II. — SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES DES DIVERS CHAPITRES

CHAPITRE PREMIER

UN MOT OBSCUR, UN TYPE OBSCUR : LE GUEUX

- BARAT (E.). — *Le style poétique et la révolution romantique*. Paris, Hachette, 1904, in-8°.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Les métaphores de Victor Hugo* (Cf. Bibl. générale).
- DUVAL (G.). — *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo*. Paris, A. Piaget, 1888, in-16.
- HALARY (P.). — *Remarques sur la versification et discussion d'une erreur prosodique dans Victor Hugo*. Mercure de France, 1908, CXXIII.
- HATZFELD (H.). — *Die Gottes bezeichnungen im poetischen Altersstil Victor Hugos*. Die neueren Sprachen mit phonetischen Studien, 1933, XXXIX.
- HUGUET (E.). — *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*. La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo (Cf. Bibl. générale).
- *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*. Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo (Cf. Bibl. générale).
- *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo* (Cf. Bibl. générale).
- JOUSSAIN (A.). — *L'esthétique de Victor Hugo : le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée* (Cf. Bibl. générale).
- Le Dû (A.). — *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856* (Thèse). Paris, Hachette, 1929, in-8°.
- *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier (de 1818 à 1831)*. Paris, Hachette, 1929, in-8.

- LOTE (G.). — *Le vers romantique*. Revue des Cours et Conférences, 32^e année, Paris, Boivin, 1930.
- RIGAL (E.). — *Victor Hugo, sa théorie sur le style, sa langue, ses images*. Revue des Cours et Conférences, 14 juin 1900.
- ROCHETTE (A.). — *L'alexandrin chez Victor Hugo*. Lyon, Vitte, 1899, in-8°.
- *L'esprit dans les œuvres poétiques de Victor Hugo*. Paris, Champion, 1911, in-4°.
- SCHENK (R.). — *Die sprachmechanischen Grundlagen des Bildersprache in der Lyrik Victor Hugos*. Würzburg, Memminger, 1929, in-8° (diss.).
- SOURIAU (M.). — *Victor Hugo, sa théorie sur le style*. Revue des Cours et Conférences, 24 juin 1893.
- STAFER (P.). — *Victor Hugo et la satire lyrique*. Grande Revue, II, 1900.
- THEYS (abbé A.-J.). — *Métrique de Victor Hugo*. Liège, J. Godenne, 1896, in-8°.
- THIEME (H.-P.). — *Points on Victor Hugo's versification*. Studies in honour of A. M. Elliott, 1912.

Pour les documents jargonesques voir notre bibliographie spéciale : *Sur la route des gueux*.

CHAPITRE II

SUR LA ROUTE DES GUEUX : UN DOSSIER OUBLIÉ

Documents anciens.

XIII^e siècle.

- MEUNG (Jean de) et LORRIS (Guillaume) — *Le Roman de la Rose*, publ. par E. Langlois. Paris, Société des anciens textes français, 1914-1924, 5 vol. in-8°.
- RUTEBEUF. — *Œuvres complètes*, recueillies et mises au jour pour la première fois par A. Jubinal. Paris, Bibl. elzévirienne, 1839, 2 vol. in-12.

XIV^e siècle.

- PISAN (Christine de). — *Œuvres poétiques (1390-1400)*, éd. par Maurice Roy. Paris, Société des anciens textes français, 1886-1889, 3 vol. in-8°.
- DESCHAMPS (E.). — *Œuvres complètes*, publ. d'après le ms. de la B. N. par H. de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud. Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, 11 vol. in-8°.
- FROISSART (J.). — *Chronique (1325-1400)*, éd. par Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, V. Devaux et C^{ie}, 1867-1877, 25 vol. in-8°.

XV^e siècle.

- BRANT (S.). — *Das Narren schyff*. Basel, Jo. B(ergmann) von Olpe, 1494, in-4°. — La prem. trad. est par P. Rivière : Paris, 1497, in-fol. goth.
- Chronique Scandaleuse* (Journal de Jean de Roy connu sous le nom de), 1460-1483), publ. par B. de Mandrot. Paris, 1894-1896, 2 vol. in-8°.

Complainte sur les misères de Paris (1435), dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*. 1891, 18^e année, Paris, Champion, 1891, in-8°.

GREBAN (Ar.). — *Le Mystère de la Passion* (antérieur à 1452) publ. par G. Paris, 1878, gr. in-8°.

GUILLEBERT DE METZ. — *La description de la Ville de Paris et de l'excellence du royaume de France, transcript et extrait de plusieurs auteurs par Guillebert de Metz, l'an 1434*, dans « *Paris et ses historiens* » (Voir Leroux de Lincy).

Journal d'un Bourgeois de Paris (1405-1449), publ. par A. Tuetey. Paris, H. Champion, 1881, in-8°.

MESCHINOT. — *Les lunettes des Princes* (1459). Paris, Librairie des bibliophiles, 1890, in-16.

Mistère du Vieil Testament (vers 1458), publ. par J. de Rothschild. Paris, Firmin-Didot, 1891, 7 vol. in-8°.

MONSTRELET (Enguerran de). — *La Chronique* (1400-1444), publ. par L. Douët-d'Arq. Paris, 1855-1862, 6 vol. in-8°.

Procès des Coquillards dijonnais (1455). — Cf. Garnier (J.), *Chronique dijonnaise du XV^e siècle. Les Compagnons de la Coquille*. Dijon, Duvallet-Brugnot, 1842, in-12. — Sainéan (L.), *Les Sources de l'Argot ancien*. Paris, H. et E. Champion, 1912, t. I. — Schwob (M.), *Mémoires de la Société linguistique*, 1897, t. VII.

VIGNE (A. de), — *La moralité de l'aveugle et du boiteux* (éd. par Fr. Michel). Paris, impr. de Crapelet, 1831, in-8°.

VILON (F.). — *Les Ballades en jargon du manuscrit de Stockholm*, essai de restitution et d'interprétation par le D^r René-F. Guillon, publ. par K. Sneyders de Vogel. Groningue, 1920, in-8°.

— *Œuvres*, éd. par Longnon, III^e éd. revue par L. Foulet. Paris, Classiques français du moyen âge, 1923, in-8°.

— *Œuvres*, éd. critique par L. Thuasne. Paris, Picard, 1923, 3 vol. in-8°.

XVI^e siècle.

Advertissement, antidot et remede contre les piperies des Pipeurs, auquel sont déduitz les traitz et finesses de un nommé Antoine Anthenay lequel outrepassant les finesses de Villon, Pathelin, Ragot et autres affronteurs, a (sans bourse deslier) emporté de plusieurs Ecclesiastiques, Bourgeois et marchans de la Ville de Paris cent mil ecus et plus. Paris, 1584, pet. in-8°.

AGRIPPA DE NETTESHEIM (H. C.). — *Paradoxe sur l'incertitude, vanité et abus des sciences*, trad. du latin par Louis de Mayerne Turquet. S. l., 1603, in-12.

ALEMAN (M.). — *Le gueux ou la vie de Guzman d'Alfarache* (1599), trad. par J. Chapelain. Paris, 1632, 2 part. in-8°.

AUTELZ (G. des). — *Mitistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon, trouuée depuis n'aguere d'une exemplaire escrete a la main. De la valeur de dix atomes pour la recreation de tous bons fanfreluchistes*. Lyon, Jean Dieppi, 1574, in-16.

BOUCHET (G.). — *Les Serées* (L. I, 1584; L. II et III, 1597-1598). Paris, Lemerre, 1873-1882, 6 vol, in-16.

- BOURDIGNÉ (Ch. de). — *La Légende joyeuse maistre Pierre Faifeu...* (1526). Paris, Coustellier, 1723, in-8°.
- CORROZET (G.). — *Les Antiquitez, Chronique et singularitez de Paris, par Gilles Corrozet, augmentée par N. B., plus les Antiquitez et Singularitez de Paris, recueillies par Jean Rabel, peintre* (1532). Paris, 1586, 2 vol. in-8°.
- DES PÉRIERS (B.). — *Les joyeuses adventures et nouvelles recreations* (1558). Lyon, 1602, 2 vol. in-12, et réimpr. à Paris, Librairie des Bibliophiles, 1874, 2 vol. in-16.
- DU FAIL (Noël). — *Propos rustiques* (1547), avec introduction, éclaircissements et index par Arthur de la Borderie. Paris, A. Lemerre, 1878, in-12.
- ESTIENNE (H.). — *Deux dialogues du nouveau langage François italianisé*. Genève, 1578, in-8°, réimpr. sur l'éd. orig. par Isidore Liseux, Paris, Belin, 1883, 2 vol. in-8°.
- *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*. Genève, 1566, in-8°.
- FONTANON (A.). — *Les Edicts et Ordonnances des roys de France depuis Saint Loys jusques à présent*. Paris, Du Puys, 1580, 3 vol. in-fol. et Paris, Société de l'histoire de France, 1854, in-8°.
- HURTADO DE MENDOZA (D.). — *Lazaville de Tormès* (1554) trad. par l'abbé de Charnes. Tolède et Paris, 1765, 2 vol. in-12.
- Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François I^{er}*. Ed. par Lud. Lalanne, Paris, 1854, in-8°.
- LARIVEY (P. de). — *Les six premières comédies facécieuses de Pierre de Larivey...* Paris, Abel l'Angelier, 1579, pet. in-12.
- LASPHRISE. — *Les premières Œuvres poétiques du Capitaine Lasphrise*. Paris, J. Gesselin, 1597, pet. in-12.
- Liber vagatorum* (Le livre des gueux) (1510), éd. et préfacé par P. Ristellhuber (qui l'attribue à Sébastien Brant ou à Thomas Murner). Strasbourg, Aubry, 1862, in-12.
- MAROT (Cl.). — *Œuvres complètes*. Paris, Garnier, 1867, in-8°.
- MONTAIGNE. — *Essais*. Bordeaux, S. Millanges, 1580, in-8° (deux premiers livres seulement).
- Mystère de Job, ou La patience de Job selon l'histoire de la Bible, comment il perdit tous ses biens par guerre ou par fortune, et la grant povreté qu'il eust. Et comment tout luy fut rendu par la grâce de Dieu...* Lyon, Jehan Lambray, 1529, in-4°.
- PARÉ (Amb.). — *Traité des Monstres*. Paris, A. Wechel, 1573, petit in-8°.
- *Œuvres complètes* (1575). Paris, Bailliére, 1840-1841, in-4°.
- PECHON DE RUBY. — *La vie généreuse des mercelots, gueux et Boesmiens, contenant leur façon de vivre, subtilitez et jargon*. Lyon, G. Julliéron, 1596, petit in-4° (réédité en 1927 par Stendhal et Compagnie).
- PLATTER (Th.). — *La vie de Thomas Platter*, écrite par lui-même, traduite de l'allemand par E. Fick. Genève, J. G. Fick, 1862, in-8°.
(L'ouvrage allemand a été publié à Bâle en 1840).
- RABELAIS. — *Œuvres complètes*, éd. par Abel Lefranc, etc... Paris, Champion, 1912-1922, 5 vol. in-4°.
- Reigles, statuts et ordonnances de la caballe des filous réformés depuis huit jours dans Paris, ensemble leur police, estat, gouvernement et le moyen*

de les cognoistre d'une lieue loing sans lunettes. Paris, s. d. (vers 1590). Réimprimé dans *Les joyeusetés, facécies et folastres imaginations...* Paris, Techener, 1891, in-12.

Satyre Ménippée, nouvelle éd. sur le texte complet de 1594. Paris, Lemerre, 1877, 2 vol. in-16.

TAHUREAU (J.). — *Les Dialogues non moins profitables que facétieux de Jacques Tahureau, gentilhomme du Mans* (1562), avec notice et index par F. Conscience. Paris, Lemerre, 1871, in-16.

Testament du hault et notable homme nommé Ragot... S. l. n. d., petit in-8° goth. de 4 ff. (Reproduit par A. de Montaiglon, voir ce nom).

XVII^e siècle.

AUBIGNÉ (T. Agrippa d'), *Les aventures du baron de Fœnesté*. Paris, Maillé, 1617, petit in-8°; et Cologne, Marteau, 2 vol. petit in-8°, 1729.

BENSERADE (I. DE). — *Ballet royal de la Nuit*. Paris, R. Ballard, 1653, in-4°.

CALVI (FR. DE). — *Histoire générale des larrons*, divisée en trois livres. Rouen, J. de la Mare, 1636, in-8°.

CHEREAU (O.). — *Le Jargon ou Langage de l'Argot réformé, comme il est à présent en usage parmi les bons pauvres... Composé par un pillier de boutanche qui maquille en mollanche en la vergne de Tours*. Paris, chez la veuve Du Carroy, s. d. (vers 1628), (2^e éd. : la 1^{re} éd. est perdue).

COLLETET (FR.). — *Les tracas de Paris*, ou seconde partie de la Ville de Paris en vers burlesques, Paris, A. Rofflé, 1692, 2 parties in-12.

Courier facétieux (Le), ou recueil des meilleures rencontres de ce temps. Lyon, Larivière, 1650, in-8°.

DRACHIR D'AMORNY. — *Le Carabinage et Matoiserie soldatesque. Auquel sous discours amphibologiques, l'on raille plaisamment les cerveaux Ethéroclites de ce temps.* (Le nom véritable de l'auteur est Richard Dromani, d'après Barbier). Paris, chez Pierre Ramier, 1616, in-12.

DU BREUL (J.). — *Le Théâtre des Antiquitez de Paris*. Paris, C. de Latour, 1612, in-4°.

ESTOILE (P. DE L'). — *Journal de Henri III*, ou mémoires pour servir à l'Histoire de France, (1^{re} éd., Paris, 1621, in-4°, sous le nom d'un Audiencier de la Chancellerie de Paris). La Haye, Paris, veuve de P. Gandouin, 1744, 5 vol. in-8°.

GARASSE (Le P. Fr.). — *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps...* Paris, S. Chappelet, 1623, in-4°.

GARCIA (Don). — *L'Antiquité des larrons*. Ouvrage non moins curieux que délectable, composé en espagnol par Don Garcia, et trad. en françois par le sieur D'Audiguier. Paris, Toussaint du Bray, petit in-8°, 1621.

LAGNIET (J.). — *Recueil des plus illustres proverbes* divisés en trois livres : le premier contient les proverbes moraux, le second les proverbes joyeux et plaisans, le troisième représente la vie des gueux en proverbes, mis en lumière par Jacques Lagniet. Paris, 1657-1663, 3 parties in-4°.

MONTLUC (A. DE). — *La Comédie des Proverbes*. Paris, Fr. Targa, 1634, in-8°.

Paris ridicule et burlesque au XVII^e siècle, par Claude le Petit, Berthod, Scarron, François Colletet, Boileau, etc. Nouvelle éd. revue et corrigée par Le bibliophile Jacob. Paris, Delahays, 1859, in-16.

PASQUIER (E.). — *Recherches de la France*. Paris, Sonnius, 1621, in-fol., (7 livres); et Guillaume De Luyne, 1665, in-fol.

Recueil des plus excellents Ballets de ce temps. Paris, Toussaint du Bray, 1612, in-8°.

Response et complainte au Grand Coësre sur le Jargon de l'Argot réformé, avec un plaisant dialogue de deux Mions par le Reynaudin Mollancheur en la Vergne de Miséricorde, composé par un des plus chenatres Argotiers de ce temps. Paris, Jean Martin, 1630, petit in-12.

ROBINET (Ch.). — *Gazette*. Paris, 1665-1678, petit in-fol.

SAUVAL (H.). — *Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris (1620-1669)*. Paris, Moette, 1724, 3 vol. in-fol.

TALLEMANT DES RÉAUX. — *Historiettes (1619-1692)*. Ed. par Monmerqué et Paulin Paris. Paris, Técheur, 1854-1860, 9 vol., in-8°.

XVIII^e siècle.

BARBIER (E.-J.-F.). — *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV (1718-1763)*, publ. d'après le ms. inédit de la B. N. par A. de la Villegille. Paris, Jules Renouard, 1847-1856, 4 vol., grand in-8°.

COISSIN (D.). — *Almanach des prisons...* Paris, Michel, an III de la République, in-18.

DELAMARE et LE CLERC DU BRILLET. — *Traité de Police*. Paris, J. et P. Cot, 1722, 4 vol. in-fol.

DIDEROT (D.). — *Le neveu de Rameau (1765)*, éd. revue sur les textes originaux et annotée par Maurice Tourneux. Paris, Roquette, 1894, in-8°.

FÉLIBIEN (Dom Michel). — *Histoire de la Ville de Paris*, revue, augmentée et mise au jour par Dom Guy-Alexis Lobineau. Paris, G. Desprez, 1725, 5 vol. in-fol.

LAURIÈRE (E.-J.). — *Ordonnances des Rois de France de la troisième race recueillies par ordre chronologique*. Paris, Imprimerie du Roy, 1723-1729, 2 vol. in-fol.

Le SAGE (A.-R.). — *Œuvres*, précédées d'une notice par P.H.J.J.B. Audiffret. Paris, Jules Renouard, 1821, 12 vol., in-8°.

LOBINEAU (Dom Guy-Alexis). — Voir : Félibien (Dom Michel).

MALVAUX (Abbé DE). — *Moyens de détruire la mendicité en France*. Châlons, Seneuze, 1780, in-8°.

MARIVAUX (P. de). — *L'indigent philosophe (1727)*. Paris, Dauthereau, 1830, in-8°.

MERCIER (L.-S.). — *Tableau de Paris*. Hambourg, Virchoux, 1781, 2 vol. in-8°.

Rapports inédits du Lieutenant de police René d'Argenson (1697-1715), publ. par Paul Cottin. Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1891, in-8°.

RESTIF DE LA BRETONNE. — *Les nuits de Paris ou le Spectateur nocturne*. Londres, 1788-1794, 15 vol. in-12.

XIX^e siècle.

CURZON (H. de). — *La maison du Temple de Paris*. Paris, Hachette, 1888, in-8°.

- FEILLET (A.). — *La misère au temps de la Fronde et Saint Vincent de Paul* ou un chapitre de l'Histoire du paupérisme en France. Paris, Didier, 1862, in-8°.
- FRÉGIER (H.-A.). — *Les classes dangereuses*. Paris, J.-B. Baillière, 1840, 2 vol. in-8°.
- ISAMBERT (F. A.). — *Recueil complet des lois et ordonnances du royaume de 1814 à 1828*. Paris, Latour, 1820-1828, 14 vol. in-8°.
- *Recueil des lois françaises depuis 420 jusqu'à la Révolution de 1789*. Paris, Belin-Leprieur, Verdière, 1821-1833, 29 vol. in-8°.
- Paris historique* : Promenades dans les rues de Paris par Charles Nodier, Auguste Régnier et Champin, orné de 200 vues lithographiées. Avec un résumé de l'histoire de Paris, par P. Christian. Paris, Levrault, 1838, 3 vol. in-8°.
- PEUCHET (J.). — *Collection des lois, ordonnances et règlements de police depuis le XIII^e siècle jusqu'en 1818*. Paris, Lottin de Saint-Germain, 1818-1819, 8 vol. in-8°.
- SELLIER (Ch.). — *Monographie historique et archéologique d'une région de Paris. Le quartier Barbette*. Paris, Fontemoing, 1898, gr. in-8°.
- SIEGFRIED (J.). — *La misère, son histoire, ses causes, ses remèdes*. Paris, G. Baillière et C^e, 1877, in-12.
- VIDOCQ (F.-E.). — *Les voleurs, physiologie de leurs mœurs et de leur langage*. Ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons, et destiné à devenir le vade-mecum de tous les honnêtes gens. Paris, chez l'auteur, 1837, 2 vol. in-8°.

Études modernes.

- BÉDIER (J.). — *Les Fabliaux*, étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge. Paris, E. Bouillon, 1893, in-8°.
- BRUNETIÈRE (F.). — *La langue et la littérature françaises au moyen âge*. Montpellier, impr. de Hamelin, frères, 1880, in-8°. (Extrait de la Revue des langues romanes.)
- CHAMPION (P.). — *François Villon : sa vie et son temps*. Paris, H. Champion, 1913, 2 vol. in-8°. (Bibl. du xv^e siècle, t. XX et XXI.)
- *Histoire poétique du XV^e siècle*. Paris, E. Champion, 1923, 2 vol. in-8°. (Bibl. du xv^e siècle, t. XXVII et XXVIII.)
- *Notes pour servir à l'histoire des classes dangereuses en France, des origines à la fin du XV^e siècle*. Paris, H. Champion, 1912, in-16.
- CLOUZOT (H.). — *Topographie Rabelaisienne*, dans la Revue des Études rabelaisiennes, 1904, fascicules 3 et 4.
- COHEN (G.). — *Rabelais et le théâtre*, dans la Revue des Études rabelaisiennes, 1914, fascicule 9.
- DUCHARTRE (Ph.). — *La Comédie italienne*. Paris, Librairie de France, 1925, in-4°.
- FARAL (E.). — *Les jongleurs en France au moyen âge*. Paris, Bibl. de l'École des Hautes Études, 1910, in-8°.
- HANTUTE. — *Du vagabondage et des mesures adoptées pour sa répression, antérieurement à 1789*. Moniteur universel des 1^{er} et 13 novembre 1846.
- JUBINAL (A.). — *Études nouvelles sur un vieux poète : Rutebeuf*. Paris, impr. de L. Toinon, in-8°.

- JUBINAL (A.). — *Explication de la danse de mort de la Chaise-Dieu, fresque inédite du XV^e siècle*, précédée de quelques détails sur les autres monuments de ce genre. Paris, Challamel, 1841, in-4^o.
- *Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, réveries...* Paris, Mertelein, 1835, in-8^o.
- *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*. Paris, Pannier, 1839-1842, 2 vol. in-8^o.
- Ed. des *Œuvres de Rutebeuf* (voir œuvres du XIII^e siècle).
- LACROIX (P.). — *Le Moyen âge et la Renaissance*. Paris, rue Pétrelle, 1847-1852, 5 vol. in-4^o.
- LANGLOIS (Ch.-V.). — *La vie en France au Moyen âge d'après quelques moralistes du temps*. Paris, Hachette, 1908, in-16.
- *La vie en France au Moyen âge, de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle, d'après des romans mondains du temps*. Paris, Hachette, 1924-1925, 2 vol. in-8^o.
- LENIENT (E.). — *La Satire en France au Moyen âge*, Paris, Hachette, 1859, in-16.
- *La Satire en France ou la littérature militante au XVI^e siècle*. Paris, Hachette, 1866, in-8^o.
- LÉROUX DE LINCY. — *Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e siècle*. Paris, Imprimerie impériale, 1867, in-fol.
- *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*. Paris, Gosselin, 1841-1842, 2 vol. in-12.
- LONGNON (A.). — *Etude biographique sur François Villon*, d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales. Paris, H. Menu, 1877, in-16.
- *Villon et ses légataires*, Romania, II, 1873.
- LUCE (S.). — *Les Clercs vagabonds à Paris et dans l'Île de France sous Louis XI*, dans *Mémoires sur l'histoire des XIV^e et XV^e siècles*. Nogent-le-Rotrou, 1878, in-8^o.
- MALE (E.). — *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, étude sur l'iconographie du Moyen âge et ses sources d'inspiration. Paris, A. Colin, 1908, in-4^o.
- *L'art religieux du XII^e siècle en France*, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen âge. Paris, A. Colin, 1922, in-4^o.
- *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration. Paris, E. Leroux, 1898, in-8^o.
- MARTHOLD (J. de). — *Le Jargon de Fr. Villon* (1895). Paris, Daragon, 1908, in-8^o.
- MONTAIGLON (A. DE). — *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*. Paris, Bibliothèque elzévirienne, 1855-1878, 13 vol. in-16.
- PARIS (G.). — *Esquisse historique de la littérature française au Moyen âge* (depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle). Paris, A. Colin, 1907, in-16.
- *François Villon*. Paris, Hachette, 1901, in-16.
- *Manuel d'ancien français. La littérature française au Moyen âge* (XI^e-XIV^e siècles). Paris, Hachette, 1888, in-8^o.
- *Mélanges de littérature française du Moyen âge*, publiés par Mario Roques, 1^{re} partie. Paris, H. Champion, 1910, in-8^o; et 2^e partie. Paris, Maçon, impr. de Protat frères, 1912, in-8^o.
- *La poésie du Moyen âge*, leçons et lectures. Paris, Hachette, in-16, 1^{re} série, 1885; 2^e série, 1895.

- PAULTRE (Ch.). — *De la répression de la mendicité en France sous l'ancien régime* (Thèse de droit). Paris, Larose et Tenin, 1906, in-8°.
- PETIT DE JULLEVILLE (L.). — *Histoire du théâtre en France : les mystères*. Paris, Hachette, 1880, 2 vol. in-8°.
- *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1885, in-12.
- *Histoire du théâtre en France : la comédie et les mœurs en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1886, in-12.
- *Histoire du théâtre en France : répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1886, in-8°.
- SCHWOB (M.). — *François Villon d'après des documents nouveaux*. Revue des Deux Mondes, 15 février 1892.
- *François Villon, rédactions et notes*. Paris, impr. de J. Dumoulin, 1912, in-8°.
- *Spicilege...* Paris, Société du Mercure de France, 1896, in-18.
- SUDECK (E.). — *Bettlerdarstellungen vom Ende des XVten Jahrhunderts bis zu Rembrandt* (mit 24 Tafeln). Strasbourg, Heitz, 1930, in-8°.
- THUASNE (L.). — *Villon et Rabelais*. Notes et commentaires. Paris, Fischbacher, 1911, in-8°.
- VITU (A.). — *Le jargon du XV^e siècle*. Onze ballades en jargon attribuées à François Villon. Paris, Charpentier, 1884, in-8°.
- VLOBERG (M.). — *De la cour des miracles au gibet de Montfaucon*. Paris, Jean Naert, 1928, in-4°.

CHAPITRE III

LE FRIAUCHE

- ANDRÉ (L.). — *Le vrai Claude Gueux*. Revue de Paris, 1^{er} sept. 1908.
- BALDENSBERGER (F.). — *Etudes d'histoire littéraire* (Sur l'anglomanie à la manière noire et l'engouement du xviii^e siècle). (Cf. Bibl. générale).
- BELTON (L.). — *Victor Hugo et son frère Eugène à la pension Cordier et Decotte et au collège Louis-le-Grand*. Blois, impr. Duguet, 1923, in-8°.
- *Victor Hugo et son père le général Hugo à Blois* (d'après les lettres de Victor Hugo conservées à la bibliothèque de Blois et divers documents inédits). Blois, imprimerie Migault et C^{ie}, 1902, in-8°.
- BIGOT (L.). — *Dossier d'un Condamné à mort*. (Gustave Maroteau). Lettre-Préface de Victor Hugo. Paris, Chevalier, 1871, in-8°.
- BIRÉ (E.). — *Victor Hugo avant 1830*. (Cf. Bibl. générale).
- BOISSONADE (J.-F.). — *Critique littéraire sous le premier Empire* (publiée par F. Colincamp). Paris, Didier, 1863, 2 vol. in-8°.
- BRÉGEAULT (J.). — *Le véritable Claude Gueux*. Revue de Paris, 15 juillet 1901.
- CHARLIER (G.). — *Comment fut écrit « Le dernier jour d'un Condamné »*. Revue d'histoire littéraire de la France, XXII, 1915.
- DUFAY (Pierre). — *Celui dont on ne parle pas, Eugène Hugo*. Paris, Fort, 1924, in-8°.

- ETIENNE (S.). — *Les sources de Bug Jargal avec en appendice quelques sources de Han d'Islande*. Publications de l'Académie Royale de langue et de littérature française. Bruxelles, 1923, in-8°.
- FONTANEY. — *Han d'Islande*. Revue des Deux Mondes, mai 1832.
- GUIZOT (F.-P.-G.). — *De la peine de mort en matière politique*. Paris et Rouen, Béchet, 1822, in-8°.
- JOHANNET (R.). — *L'évolution du roman social au XIX^e siècle*. Paris, Action populaire, 1909, in-8°.
- KILLEN (A.-M.). — *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe*. (Thèse), Paris, Crès, 1915, in-8°.
- LARROUMET (G.). — *Victor Hugo prosateur : Bug Jargal*. Revue des cours et conférences, X (1902).
- *Victor Hugo prosateur : Han d'Islande*. Revue des cours et conférences, X, 1902.
- LE BRETON (A.). — *Les premiers romans sociaux de Victor Hugo*. Revue bleue, 1923.
- NODIER (Ch.). — *Mélanges de littérature et de critique*. Paris, Raymond, 1820, 2 vol. in-8°.
- PÉES (S.). — *L'origine de la couleur locale scandinave dans le Han d'Islande*. Revue de littératures comparées, IX, 1929.
- SEILLIÈRE (E.). — *La religion romantique et ses conquêtes* (Cf. Bibl. générale).
- THIESSÉ (L.). — *Han d'Islande*. Mercure du XIX^e siècle, 1823, t. I.
- VIDOCQ (F.-E.). — *Mémoires*. Paris, Garnier, 1911, 2 vol. in-8°.
- *Les voleurs...* (Cf. Bibl. de Sur la Route des gueux).

CHAPITRE IV

LE GUEUX A L'OMBRE DE LA CATHÉDRALE

*Ouvrages anciens.***XIII^e siècle.**

- RUTEBEUF. — *Œuvres complètes* (Cf. Bibl. de Sur la Route des gueux).

XIV^e siècle.

- BRUYANT (J.). — *Le Chemin de Povreté et de Richesse...* (écrit en 1342). (Voir le *Ménagier de Paris, traité de morale et d'économie domestique*, publ. par la Société des Bibliophiles français. Paris, 1846, 2 vol. in-8°).
- FROISSART (J.). — *Chronique* (1333-1400). (Cf. Bibl. de Sur la Route des gueux).

XV^e siècle.

- Chronique scandaleuse* (1460-1483). (Cf. Bibl. de Sur la Route des gueux).
- COMINES (Ph. DE). — *Mémoires...* (1489-1498), éd. par Lenglet du Fresnoy, Londres et Paris, 1767, 4 vol. in-4°.
- GARNIER (J.). — *Chronique dijonnaise du XV^e siècle. Les Compagnons de la Coquille* (Cf. Bibl. de Sur la Route des gueux).

Journal d'un bourgeois de Paris (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).

LA MARCHE (O. DE). — *Mémoires* (1435-1492). publ. par Beaune et d'Arbaumont. Paris, 1883-1888, 4 vol. in-8°.

STEIN (H.) et PICOT (E.). — *Recueil de pièces historiques imprimées sous le règne de Louis XI*. Paris, Lefrançois, 1923, in-4°.

XVI^e siècle.

BENOIST (R.). — *De l'institution et de l'abus survenu ès confréries populaires, avec la réforme nécessaire en icelles*. Paris, Nic. Chesneau, 1578, in-8°.

— *Traicté du saint jeusne du caresme et de la nécessaire disposition à iceluy où il est baillé un advertissement contre les dyaboliques bachanales des desbauches du Caresme prenant*. Paris, J. Chandière, 1566, in-8°.

CORROZET (G.). — *Les Antiquitez, histoires et singularitez de Paris* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).

DANEAU (L.). — *Traicté contre les Bacchanales ou Mardi-gras, auquel tous chrestiens sont exhortez de s'abstenir des banquets dudict Mardi-gras et des masques et mommeries*. Paris, 1582, in-8°.

ESTOILE (P. de l'). — *Mémoires* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).

GRINGOIRE (P.). — *Œuvres complètes*, réunies pour la première fois par Ch. d'Héricault et A. de Montaiglon. Paris, Jannet, 1858-1877, 2 vol. in-16.

XVII^e siècle.

CALVI (Fr. de). — *Histoire générale des larrons* (Cf. Bibl. générale).

DESLYONS (J.). — *Discours ecclésiastique contre le paganisme des rois de la Fève et du roi-boit...* Paris, G. Desprez, 1664, 3 parties in-12.

— *Traictes singuliers et nouveaux contre le paganisme du roi-boit*; le I. du jeûne ancien de l'Eglise catholique la veille des Rois; le II. de la royauté des Saturnales remise et contrefaite par les chrestiens charnels en cette fête, le III. de la superstition du Phoebé ou de la sottise du Febvé. Paris, Vve Savreux, 1670, in-12.

DUCHESNE (A.). — *Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places plus remarquables, de toute la France, divisées en huit livres selon l'ordre et ressort des huit Parlemens...* Paris, J. du Petit-Pas, 1609, in-8°.

DU BREUL (Dom Jacques). — *Le théâtre des antiquitez de Paris, où est traicté de la fondation des églises et chapelles de la cité, université, ville et diocèse de Paris...* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).

GARCIA (Don). — *L'Antiquité des larrons* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).

MATTHIEU (Pierre). — *Histoire de Louis XI*. Paris, P. Métayer, 1610, in-fol.

NOIROT (Cl.). — *L'origine des Masques, mommeries, bernez et revennez ès jours gras de Caresme prenant, menez sur l'asne à rebours et charivary : le tout extrait du livre de la Mommerie*. Langres, J. Chauvetet, 1609, in-8°.

SAUVAL (H.). — *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*. (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).

XVIII^e siècle.

- BULLET (J.-B.). — *Du festin du Roi-boit*. Besançon, J. F. Charmet, 1762, in-8°.
- DELAMARE et LE CLERC DU BRILLET. — *Traité de police* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).
- DU TILLIOT. — *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des fous*. Lausanne et Genève, 1744-1744, in-16.
- FÉLIBIEN (Dom M.). — *Histoire de la Ville de Paris* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).
- FLOEGEL (K. F.). — *Geschichte der komischen Literatur*. Liegnitz und Leipzig, D. Siegert, 1784-1787, 4 vol. in-8°.
- HURTAUT et CHAGNY. — *Dictionnaire historique de la Ville de Paris et de ses environs, dans lequel on trouve la description de tous les monumens et curiosités...* Paris, Moutard, 1779, 4 vol. in-8°.
- JAILLOT (J.-B.-M.). — *Les rues et environs de Paris*. Paris, Valleyre, 1745, 2 tomes in-12.
- *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris, depuis ses commencements connus jusqu'à présent*. Paris, Le Boucher, 1782, 3 vol. in-8°.
- MONTJOYE (Abbé de). — *Description historique des curiosités de l'église de Paris*. Paris, C.-O. Guefier, 1763, in-12.

Ouvrages modernes.

- AUBERT (F.). — *Histoire du Parlement de Paris, de l'origine à François I^{er}, 1250-1515*. Paris, Picard et fils, 1894, 2 vol. in-8°.
- AUBERT (M.). — *La Maison dite de Nicolas Flamel*. Caen, Delesques, 1942, in-8°.
- *Notre-Dame de Paris, architecture et sculpture*. Ed. Albert Morancé, 1928, 67 planches in-fol. en héliotypie.
- *Une visite à Notre-Dame*. Paris, impr. de Collemont, 1913, in-12.
- BADÉL (E.). — *P. Gringoire, poète français, héraut d'armes du duc de Lorraine*. Nancy, 1892, Impr. A. Voisin, in-16.
- BANVILLE (Th. de). — *Gringoire, comédie*. Paris, Lemerre, 1866, in-16.
- BAAS (H.). — *Thomas und Felix Platter, zur Literaturgeschichte des XVIten Jahrhunderts*. Leipzig, S. Hirzel, 1878, in-8°.
- BAPST (G.). — *Essai sur l'histoire du théâtre*. Paris, impr. de Lahure, 1893, in-4°.
- *Etudes sur les mystères au Moyen âge*. Paris, E. Leroux, 1892, in-8°.
- BASIN (Th.). — *Histoire des règnes de Charles VII et de Louis XI*. Paris, J. Renouard, 1855-1859, 4 vol. in-8°.
- BENOIT-LÉVY (E.). — *La jeunesse de Victor Hugo* (Cf. Bibl. générale).
- *Sainte-Beuve et madame Victor Hugo* (Cf. Bibl. générale).
- BERRET (P.). — *Le Moyen-âge dans la Légende des Siècles et les sources de Victor Hugo* (Cf. Bibl. générale).
- BERTY (A.) et TISSERAND (L.-M.). — *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris*. Paris, Impr. nationale, 1866-1897, 6 vol. in-fol.
- BIRÉ (E.). — *Victor Hugo après 1830* (Cf. Bibl. générale).
- BORROW (G.). — *Bohèmes et gypsies*. Paris, Librairie illustrée, 1892, in-16.
- *Esquisses de la vie des gitano d'Espagne*. Trad. par M^{lle} Léonie Dufresne. Paris, Boulé, 1845, in-8°.

- BORROW (G.). — *The Zincali, or an account of the gypsies of Spain, with an original collection of their songs and poetry, and a copious dictionary of their language*. London, J. Murray, 1841, 2 vol. in-12.
- BRUNET (P.-G.). — *La France littéraire au XV^e siècle, ou catalogue raisonné des ouvrages en tout genre imprimés en langue française jusqu'à l'an 1500*. Paris, A. Franck, 1865, in-8°.
- CAIN (G.). — *Croquis du Vieux Paris*. Paris, Conard, 1905, in-8°.
- CAMBOULIU (Fr.-R.). — *Essai sur la fatalité dans le théâtre grec*. Paris, A. Durand, 1855, in-8°.
- CAU-DURBAN (L'Abbé), — *Statuts de la basoche du Sénéchal de Toulouse*. Toulouse, Chauvin, 1903, in-4°.
- CHAMPION (P.). — *Calendrier royal pour l'an 1471*. Paris, Grasset, 1928, in-16.
- *Histoire de France, Moyen âge et Renaissance*. Paris, Flammarion, 1934, in-16.
- *Louis XI*. Paris, Champion, 1927, 2 vol. in-8°.
- *Les plus anciens Monuments de la typographie parisienne... recueil de fac-similés, précédé d'une introduction*. Paris, Champion, 1904, in-4°.
- *La vie de Paris au Moyen âge. Splendeurs et misères de Paris*. Paris, Calmann-Lévy, 1934, in-16.
- CHAPUY (N.-M.-J.). — *Cathédrales françaises, dessinées d'après nature et lithographiées par Chapuy... avec un texte historique et descriptif, par F.-T. de Jolimont*. Paris, Chapuy, 1823-1831, 23 livraisons in-4°.
- CHASLES (Em.). — *Michel de Cervantès, sa vie, son temps, son œuvre politique et littéraire*. Paris, Didier et C^{ie}, 1866, in-16.
- CHASSANG. — *Pierre Gringore, ou un poète dramatique au temps de Louis XII et de François I^{er}*. Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur. Berlin, 1861, pp. 297-338.
- CHASTELLAIN (G.). — *Œuvres*, publiées par le baron Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, Heussner, 1863-1866, 8 vol. in-8°.
- CHÉREST (A.). — *Nouvelles recherches sur la fête des Fous dans plusieurs églises et notamment dans celle de Sens*. Paris, Société des Sciences historiques et naturelles de l'Yonne, 1853, in-8°.
- CLOUZOT (H.). — *Ancien théâtre en Poitou*. Vannes, imprimerie de Lafolye frères, 1912, in-8°.
- COLLIN DE PLANCY. — Voir : LOYSEAU (J.).
- DAUDEVILLE (A.). — *Etude sur l'organisation administrative de la Basoche, association professionnelle des clercs de notaires et d'avoués de France et d'Algérie*, 1903, in-4°.
- DELASALLE (P.). — *Pierre Gringore*, Vers. Paris, Charpentier, 1836, in-12.
- DELISLE (L.). — *Fragments inédits de l'Histoire de Louis XI par Thomas Basin*. Paris, Klincksieck, 1893, in-4°.
- DELVAU (A.). — *Histoire anecdotique des barrières de Paris*. Paris, E. Dentu, 1865, in-18.
- *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Paris, E. Dentu, 1862, in-18.
- DENIFLE (Le R. P. Henri), O. P. — *La désolation des églises, monastères, hôpitaux, en France*. 2 vol. in-8°, t. I, Mâcon, Protat Fr., 1897; t. II, Paris, Picard, 1899.
- DITTMANN (W.). — *Pierre Gringore als Dramatiker*. Berlin, E. Ebering, 1923, in-8°.

- DULAURE (G.-A.). — *Histoire physique, civile et morale de Paris depuis les premiers temps historiques jusqu'à nos jours*. Paris, Guillaume, 1824-1825, 8 vol. in-8°.
- FABRE (A.). — *Les clercs du palais. La Farce du cry de la Bazoche. Les légistes poètes. Les complaintes épitaphes du roy de la bazoche*. Vienne, impr. de Savigné, 1882, in-8°.
- *Les Clercs du palais, recherches historiques sur les bazoches des parlements...* Lyon, Scheuring, 1875, in-8°.
- FECHTER (D. A.). — *Ed. Thomas Platter und Felix Platter, zwei Autobiographien*. Basel, Schneider, 1840, in-8°.
- FILLAY (H.). — « *Mon Blois à moi* » (V. Hugo) avec des notes par L. Belton et P. Dufay. Blois, impr. Breton, 1921, in-8°.
- FLEMMING (H.). — *Mit Victor Hugo im alten Paris*, Erläuterungen zur *île de la Cité* in « *Notre-Dame de Paris* ». Berlin, Verlag Pionier, 1929, in-8°.
- FLEURY (E.). — *Origines et développements de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*. Laon, Cortilliot, 1880, in-8°.
- FLOTTES (P.). — *Paris dans l'œuvre de V. Hugo*. La vie des peuples, I, 1920.
- FOURNEL (V.). — *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, Delahays, 1854, in-16.
- *Le vieux Paris, fêtes, jeux et spectacles*. Tours, A. Mame et fils, 1887, gr. in-8°.
- *Tableau du vieux Paris*. Paris, Dentu, 1863, in-16.
- FOURNIER (E.). — *L'Hôtel de Ville de Paris et la Grève à travers les âges, d'après Jehan de la Cité*. Paris, F. Didot, 1895, in-4°.
- *Les lanternes, histoire de l'ancien éclairage de Paris..., plaintes des flous*. Paris, Dentu, 1854, in-8°.
- *Variétés historiques et littéraires*. Paris, Jannet, 1859, 10 vol. in-16.
- et MICHEL (Fr.). — *La grande Bohême*. Paris, 1850, 2 vol. gr. in-8°.
- GHEUSI (P.-B.) et LAVIGNE (P.). — *Gaucher Myrian, vie aventureuse d'un écolier féodal*. Paris, F. Didot, 1893, in-4°.
- GIGAULT DE LA BÉDOLLIÈRE (E.). — *Histoire des environs du nouveau Paris*. Paris, Barba, 1861, in-4°.
- GLACHANT (V.). — *Notes critiques sur Notre-Dame de Paris*. Revue universitaire, 1900, fasc. I, p. 458.
- GOSSART (M.). — *La peinture de diableries à la fin du Moyen âge...* (thèse), Lille, impr. de L. Danel, 1907, in-8°.
- GUÉRARD (B.). — *Cartulaire de l'église Notre-Dame*. Paris, 1850, 4 vol. in-4° (Collection de documents inédits sur l'histoire de France. 1^{re} série, t. IV-VII.)
- HARTMANN (P.). — *Nicolas Flamel* (Extrait de « *La Cité*, Bulletin historique »). Lille, impr. Lefebvre-Ducroy, 1902.
- HENRIOT (E.). — *A propos de la 8^e édition de Notre-Dame de Paris*. Le Temps, 5 février 1929.
- HUGUET (Ed.). — *Quelques sources de « Notre-Dame de Paris »*. Paris, A. Colin, 1902, in-8° (Extrait de la Revue d'histoire littéraire de la France, 1901).
- HUISMAN (M.). — *L'étudiant au Moyen âge*. Revue des Cours et Conférences, 15 décembre 1898.
- HUYSMANS (J.-K.). — *Le Quartier Notre-Dame*. Paris, Romagnol, 1905, in-8°.
- *Les Vieux quartiers à Paris*. Paris, Genonceaux, 1890, in-8°.
- JADART (H.). — *La Basoche de Reims de 1784... son existence antérieure au bailliage royal et ses dérivés modernes*. Reims, L. Monce, 1912, in-8°.

- JEANTON (G.). — *La Basoche sous l'ancien régime. La Communauté des procureurs au bailliage de Tournus*. Tournus, Miège, 1909, in-8°.
- KERVYN DE LETTENHOVE. — *Etudes sur l'histoire du XV^e siècle, Thierry Gherbode et Pierre Caudron*. Bruxelles, impr. de M. Hayez, s. d., in-8°.
- *Histoire de Flandres*. Bruxelles, Vandale, 1847-1850, 6 vol. in-8°.
- *Les Huguenots et les Gueux, étude historique sur vingt-cinq années du XVI^e siècle (1569-1585)*. Bruges, Beyaert-Ltorie, 1883-1885, 6 vol. in-8°.
- *Saint-Bernard*. Bruxelles, Impr. de M. Hayez, s. d., in-8°.
- LACROIX (P.). — *Curiosités de l'histoire de France* (1^{re} série). Paris, Delahays, 1858, in-16.
- *Curiosités de l'histoire du vieux Paris*. Paris, Delahays, 1858, in-16.
- *Le roi des ribauds, histoire des temps de Louis XII*, par P.-L. Jacob. Paris, Renduel, 1831, 2 vol. in-8°.
- LAVISSE (E.). — *Histoire de France*. Paris, Hachette, 1902, t. IV, 2.
- LEBA (C.). — *Dissertation sur les Saturnales françaises pour servir d'éclaircissement à l'histoire des mascarades qui se sont introduites dans les cérémonies des différents cultes*. Collection des meilleures dissertations relatives à l'histoire de France. Paris, Dépôt central de la librairie, 1823-1835, 31 vol. in-8° (t. IX).
- LEROY (P.-A.). — *Les Ecoliers et étudiants d'autrefois. Fêtes, mœurs, notes biographiques*. Orléans, H. Herluison, 1895, in-8°.
- LOT-BORODINE (M.). — *Vingt miracles de Notre Dame*. Trad. de l'ancien français et précédés d'une notice bibliographique. Bordeaux, Bière, 1930, in-8°.
- LOYSEAU (J.-). OU COLLIN DE PLANCY. — *Dictionnaire infernal*. Paris, Mougié aîné, 1825-1826, 4 vol. in-8°.
- *Le droit d'asile*. Société de Saint-Victor. Paris, Têtu, 1847, in-32.
- LUCE (S.). — *Les clercs vagabonds à Paris et dans l'Ile-de-France sous Louis XI*. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley, 1878, in-18. Voir aussi Bulletin de la Société de l'histoire de Paris, septembre-octobre 1878.
- LURIE (L.). — *Les rues de Paris*. Paris, G. Kugelmann, 1844, 2 vol. gr. in-8°.
- MAIGRON (L.). — *Le roman historique à l'époque romantique* (cf. Bibl. générale).
- MALE (E.). — *L'art religieux au XIII^e siècle*. Paris (cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).
- MARION (J.). — *Essai historique et archéologique sur l'église cathédrale de Notre-Dame de Laon*. Paris, impr. de J. Belin-Leprieur, 1842, in-8°.
- MAYNEVILLE (pseud. de L. Hennique). — *Chronique du temps qui fut la Jacquerie*. Paris. Libr. de la « Collection des Dix », 1903, gr. in-8°.
- MICHELET (J.). — *Histoire de France*. Paris, 1833-1867, 17 vol. in-8°.
- MILLIN (A.-L.). — *Monuments antiques inédits nouvellement expliqués*. Paris, Imprimerie impériale, 1806, 2 vol. in-4°.
- MONTALEMBERT. — *Notre-Dame de Paris*. L'Avenir, 11 et 28 avril 1831.
- MOREL (Abbé). — *La Jacquerie dans le Beauvaisis*. Abbeville, 1891, in-8°.
- AN. — *Nicolas Flamel*. Lille, Lefort, 1854, in-32.
- NODIER (Ch.). — *Littérature du Moyen âge*. Paris, Brun, 1833, in-8°.
- NOYELLE (E.). — *La Basoche à Amiens au XV^e siècle*. Société des Antiquaires de Picardie, 1884, in-8°.

- C. D. — *Notre-Dame de Paris*. Revue des Deux-Mondes, 1831, t. 1.
- OULMONT (Ch.). — *Etudes sur la langue de Gringore*. Paris, Champion, 1911, in-8°.
- *Pierre Gringore et l'entrée de la Reine Anne en 1504*. Paris, Rahir, 1913, in-8°.
- *La poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance : Pierre Gringore* (thèse). Paris, Champion, 1911, in-8°.
- PETIT DE JULIEVILLE (L.). — *Histoire du théâtre en France* (cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).
- PICARD (F.). — *L'ancienne Basoche et la Basoche moderne*. Versailles, Lebon, 1905, in-8°.
- PICOT (E.). — *Pierre Gringore et les comédiens italiens*. Paris, Damas-cène Morgand et Charles Fatout, 1878, in-4°.
- *Les Professeurs et les étudiants de langue française à l'Université de Pavie aux XV^e et XVI^e siècles*. Paris, Imprimerie nationale, 1916, in-8°.
- PRENTOUT (H.). — *La vie de l'étudiant à Caen au XVI^e siècle*. Caen, Delesques, 1905, in-8°.
- QUICHERAT (M.). — *Les vers de Maître Henri Baude, poète du XV^e siècle*. Paris, Aubry, 1856, in-16.
- REFORT (L.). — *L'art gothique vu par Hugo et par Michelet*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 1926, t. XXXIII.
- ROY (E.). — *Le mystère de la Passion en France du XV^e au XVI^e siècle*. Dijon-Paris (Revue bourguignonne), 1^{re} partie, 1903 ; 2^e partie, 1904.
- SAINT-VICTOR. — *Tableau historique et pittoresque de Paris depuis les Gaulois jusqu'à nos jours*. Paris, librairie de Carié de La Charie, 1827, 8 vol. in-8°.
- SAMARAN (Ch.). — *Les étudiants de l'Université de Cahors à la fin du XV^e siècle*. Toulouse, Privat, 1910, in-8°.
- SCHWOB (M.). — *Spicilege...* (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).
- SCOTT (W.). — *Œuvres*. Trad. par A. Pichot, Artaud, Defauconpret, etc. Paris, 1829-1832, 165 vol. in-12.
- SOURIAU (M.). — *Le concours des grimaces dans « Notre-Dame de Paris » et ses sources*. Revue des Cours et conférences, 30 janvier 1902.
- STEIN (H.). — *Archers d'autrefois. Archers d'aujourd'hui*. Paris, Longuet, 1925, in-4°.
- *Bibliographie générale des Cartulaires français ou relatifs à l'histoire de France*. Paris, Picard, 1907, in-8°.
- *La grille du Palais de justice de Paris*. Paris, Nogent-le-Rotrou, Imp. de Daupeley-Gouverneur, 1911, in-8°.
- *Le Palais de Justice et la Sainte Chapelle de Paris*. Paris, D.-A. Longuet, 1912, in-12.
- TARSOT (L.). — *Les écoles et les écoliers à travers les âges*. Paris, Laurens, 1893, gr. in-8°.
- THIERRY (A.). — *Lettres sur l'histoire de France*. Paris, Furne et Cie, 1859, in-8°.
- VLOBERG (M.). — *Les Noël de France*. Grenoble, Ed. Rey, 1934, in-8°.
- VUILLERMET (Ch.). — *Notre-Dame de Paris, fantaisies archéologiques et historiques de Victor-Hugo*. Lausanne, Rouge, 1897, in-8°.
- WALLON (H.). — *Du droit d'asile* (thèse). Paris, E.-J. Bailly, 1837, in-8°.

CHAPITRE V

ZAFARI-CESAR

Sources et Etudes.

- ALAUZ (d'). — *Le pamphlet et les mœurs politiques en Espagne*. Revue des Deux Mondes, 15 juillet 1847.
- AULNOY (M^{me} d'). — *Mémoires de la cour d'Espagne*. Paris, C. Barbin, 1690, 2 vol. in-12.
- BALDENSPERGER (F.). — *La grande communion romantique en 1827 : Sous le signe de Walter Scott*. (Cf. Bibl. générale).
- BARDON (M.). — *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècles (1605-1815)*. Paris, Champion, 1931, in-8°.
- BEAUMELLE (de la). — *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*. Paris, 1823-1827, 6 vol. in-8°.
- BERRET (P.). — *Le Moyen-Age dans la Légende des Siècles et les sources de Victor Hugo*. (Cf. Bibl. générale).
- BETZ (L.-P.). — *La littérature comparée*. Essai bibliographique, avec une introduction par Joseph Texte. Strasbourg, J. Trübner, 1900, in-8°.
- BIRÉ (Ed.). — *Victor Hugo après 1830*. (Cf. Bibl. générale).
- BOURQUELOT (F.). — *La littérature française contemporaine*. Paris, Daguin, 1842-1857, 6 vol. in-8°.
- BRUNER (J. D.). — *The characters of Victor Hugo's « Ruy Blas »*. The Sewanee Review, 1906, t. XIV.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Corneille et le théâtre espagnol*. Revue des Deux Mondes, 1^{er} janvier 1903.
- *Etudes critiques sur l'Histoire de la littérature française*. (Cf. Bibl. générale).
- *L'influence de l'Espagne dans la Littérature Française*. Revue des Deux Mondes, 15 janvier 1891.
- CALDERON DE LA BARCA (P.). — *Théâtre*, trad. par A. de Latour. Paris, Didier, 1871-1873, 2 vol. in-8°.
- CERVANTÈS (M. DE). — *Don Quichotte*, trad. par César Oudin. Paris, J. Fouet, 1620, in-8°.
- *Nouvelles exemplaires*. Lausanne, M. Bousquet, 1744, 2 vol. in-12.
- CHASLES (Em.). — *Michel de Cervantès, sa vie, son temps, son œuvre poétique et littéraire*. Paris, Didier, 1866, in-8°.
- CHASLES (Ph.). — *Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*. Paris, Amyot, 1847, in-18.
- *La France, l'Espagne et l'Italie au XIX^e siècle*. Paris, Charpentier, 1877, in-18.
- CLARETIE (L.). — *Lesage*. Paris, Colin, 1890, in-18.
- COLOMBEY (E.) (Emile Laurent). — *Le monde des voleurs, leur esprit et leur langue*. Paris, Dentu, 1862, in-16.
- *Ruelles, Salons et Cabarets*. Paris, Delahays, 1858, in-18.
- CORNEILLE (Th.). — *Le géolier de soi-même*, comédie. Rouen, pour G. de Luynes, Paris, 1656, in-12.
- DAUZE (P.). — *L'édition originale de Ruy Blas*, Revue Biblio-iconographique, juillet-octobre 1898.

- DEJOB (Ch.). — *Victor Hugo, Ruy Blas*. Revue des Cours et Conférences, IV, 1895-1896.
- DELAVIGNE (Casimir). — *Œuvres complètes*. Paris, Didot, 1877, in-12.
- DIEULAFOY (M.). — *Les origines orientales du drame espagnol*. Le Correspondant, 10 juin 1906.
- DUMESNIL (R.). — *L'origine du IV^e acte de « Ruy Blas »*. Le Figaro, 3 juin 1911.
- DUVAL (Alexandre). — *Œuvres complètes*. Paris, Barba, 1822, in-8°.
- DUVAL (G.). — *Frédéric Lemaitre et son temps (1800-1876)*. Paris, Tresse, 1876, in-18.
- ESPINEL (V.). — *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon*. Madrid, J. de la Cuesta, 1618, in-4°.
- ETIENNE (L.). — *La reprise de Ruy Blas*. Revue des Deux Mondes, 1872, t. XCVIII.
- FAGUET (E.). — *Propos de théâtre : Shakespeare*. Paris, Plon, 1903, in-16.
- FÉE (A.). — *Etudes sur l'ancien théâtre espagnol*. Paris, Firmin Didot, 1873, in-16.
- FEELING (Lord). — *Scènes de la vie castillane et andalouse*. Paris, Charpentier, 1835, in-12.
- FLEURY (J.). — *Rabelais et ses œuvres*. Paris, Didier, 1877, 2 vol. in-8°.
- FONGER DE HAAN. — *An outline of the history of the Novela Picaresca in Spain*, (Thèse). The Hague, 1859, in-8°.
- FOURNEL (V.). — *La littérature indépendante et les écrivains oubliés, essais de critique et d'érudition sur le XVII^e siècle*. Paris, Didier, 1862, in-18.
- GAILLARDET (F.). — *Struensée ou le médecin de la reine*, drame en cinq actes, représenté au théâtre de la Gaité le 17 octobre 1833. Paris, Barba, 1833, in-8°.
- GASSIER (A.). — *Le théâtre espagnol*. Paris, Ollendorff, 1898, in-8°.
- GAUTIER (Th.). — *Histoire de l'art dramatique depuis 25 ans*, (cf. Bibl. générale).
- GLACHANT (P. et V.). — *Le manuscrit autographe de « Ruy Blas » à la Bibliothèque Nationale*. Revue d'Histoire Littéraire de la France, IX, 1902.
- *Un laboratoire dramaturgique*. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo (Cf. Bibl. générale).
- GONZALEZ (E.). — *La vie d'Estevanille Gonzalez* (Ambères, V^{da} de J. Cnobbart, 1646, in-4°), trad. de l'esp. par Lesage. Paris, Prault, 1734, 2 vol. in-12.
- GOZLAN (L.). — *Les aventures de Mandrin*, mélodrame en cinq actes. Paris (Extrait du théâtre contemporain illustré, 221^e-222^e livraisons, 1856, in-fol.)
- *Robert Macaire*. Revue de Paris, 1835, t. XIX.
- GUËX (J.). — *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848* (diss.). Vevey, Sanberlin, 1900, in-8°.
- HEPP (A.) et CLAMENT (Cl.). — *Histoire de Ruy Blas*. Paris, Ollendorff, 1879, in-18.
- HUGO (A.). — *Romances historiques*, traduites de l'espagnol. Paris, Pélicier, 1822, in-12.
- HUGO (V.). — *Calderon*. Le Journal des Débats, 26 juillet 1824.

- HUSZAR (V.). — *Pierre Corneille et le théâtre espagnol*. Paris, E. Bouillon, 1903, in-16.
- *Etudes critiques de littérature comparée*. Paris, Champion, 1907-1912, 2 vol. in-16.
- JANIN (J.). — *Œuvres*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1876-1883, in-18.
- *Ruy Blas*. Le Journal des Débats, 12 novembre 1838.
- JOLLY-BABOILLOT (C.). — *Voyage dans un fauteuil à la recherche de l'édition originale de « Ruy Blas »*. Le Livre, VIII, 1887.
- LACHÈVRE (F.). — *Claude Le Petit et la muse de la Cour*. Paris, Champion, 1922, in-8°.
- *Le procès du poète Théophile de Viau*. Paris, Champion, 1909, in-4°.
- LAFOND (E.). — *Les humoristes espagnols*. Revue Contemporaine, 15 juin 1858.
- LANCASTER (H. C.). — *Genesis of Ruy Blas*. Modern Philology (Chicago), March 1917.
- LANSON (G.). — *Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle*. — Revue d'Histoire Littéraire de la France, 15 janvier 1896.
- *Molière et la farce*. Revue de Paris, mai 1901.
- *Un document espagnol sur le séjour de Victor Hugo à Madrid en 1811*. Revue d'Histoire Littéraire de la France, XXXIV, 1927.
- *Victor Hugo et Angelica Kauffmann*. Revue d'Histoire Littéraire de la France, XXII, 1915.
- LATOUR (A. de). — *Espagne. Traditions, mœurs et littérature*. Nouv. études. Paris, Didier et C^{ie}, 1868, in-12.
- LATOUCHE (H. J. A. Tabaud dit Henri de). — *La Reine d'Espagne*. Paris E. Levasseur, 1831, in-8°.
- LE BIDOIS (G.). — *L'honneur au miroir de nos lettres*. Essais de psychologie et de morale. Paris, Garnier, 1919, in-8°.
- LE BRETON (A.). — *Le théâtre romantique : Ruy Blas*. Revue Bleue, 1922.
- LE GENTIL (G.). — *Victor Hugo et la littérature espagnole*. Bulletin Hispanique, I, 1899.
- LEGOUVÉ (E.). — *Ruy Blas*. Le Temps, 6 janvier 1897.
- LEMAITRE (F.). — *Robert Macaire*. Pièce en quatre actes et six tableaux par MM. Saint-Amand, Antier et Frédérick Lemaître, représentée sur le théâtre des Folies-Dramatiques en 1834 et 1835. Paris, Barba, 1835, in-8°.
- LINGUET. — *Le théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Paris, Henry, 1770, 4 vol. in-12.
- LIVET (Ch.-L.). — *Etudes sur la littérature française à l'époque de Richelieu et de Mazarin*. Paris, Techener, 1852-1853, 3 parties in-8°.
- LYTTON (Lord E. G. Bulwer). — *The Lady of Lyons, or Love and pride, a play in five acts, performed at the Covent Garden Royal Theatre*. Paris, 1838, Truchy, in-18; et même date, Baudry, in-8°.
- *Œuvres dramatiques*. Paris, Charpentier, 1892, in-12.
- MARTELIÈRE (La). — *Les Francs-juges ou les drames de la barbarie*. Paris, Barba, 1807, in-8°.
- MARTINENCHE (E.). — *La comédie espagnole en France de Hardy à Racine*. (Thèse). Paris, Hachette, 1900, in-8°.
- *L'Espagne et le romantisme français*. Paris, Hachette, 1922, in-16.

- MENDOZA (Hurtado de). *Lazarille de Tormes*. (Cf. Bibl. de *Sur la Route des gueux*).
- MENENDEZ PIDAL (R.). — *L'épopée à travers la littérature espagnole*. trad. par Mérimée (Henri), avec préface de Mérimée (Ernest). Paris, Colin, 1910, in-16.
- MÉRIMÉE (E.). — *L'Ecole romantique et l'Espagne au XIX^e siècle*. Union Latine (Toulouse), XIX, 1890-1891.
- *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco Quevedo* (Thèse). Paris, Picard, 1886, in-8°.
- *Précis d'histoire de la littérature espagnole*. Paris, Garnier, 1908, 1 vol. in-18°.
- MOLINA (Tirso de). — *Théâtre*. Trad. par A. Royer. Paris, Michel Lévy, 1863, in-12.
- MOORE (O.). — *How Victor Hugo altered the characters of Ruy Blas*. The modern Language Association of America, XLVII, 1932.
- MOREL-FATIO (A.). — *L'Abbé Jean de Vuyrac (1664-1734)*. Versailles, Mercier, 1927, in-8°.
- *Calderon*. Paris, Denné, 1881, in-8°.
- *La Comedia espagnole du XVII^e siècle*. — Paris, Vieweg, 1885, in-8°.
- *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècles*. — Heilbronn, Henninger frères, 1878, in-8°.
- *Etudes sur l'Espagne* (4 séries), Paris, E. Bouillon et E. Vieweg, 1888-1925, in-8°.
- *Le théâtre espagnol*. Paris, Fontemoing, 1900, in-8°.
- MORILLOT (P.). — *Scarron et le genre burlesque*. Paris, Lecène et Oudin, 1888, in-18.
- MURET (Th.). — *L'histoire par le théâtre*. Paris, Amyot, 1865, 3 vol. in-18.
- MUSSET (A. de). — *Contes d'Espagne et d'Italie*. Paris, Levasseur, Urbain Canel, 1830, in-8°.
- NEBOUT (P.). — *Le drame romantique* (Thèse). (Cf. Bibl. générale).
- NICERON. — *Mémoires*. Paris, Briasson, 1727-1745, 43 vol. in-12.
- PARFAIT (F.). — *Histoire du théâtre français*. Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1735-1749, 15 vol. in-12.
- PARIGOT (H.). — *Le drame d'Alexandre Dumas*. Etude dramatique, sociale, littéraire (Thèse). Paris, Lévy, 1898, in-8°.
- PLANCHE (G.). — *Ruy Blas*. Revue des Deux Mondes, 15 août 1838.
- PUIBUSQUE (A. de). — *Histoire comparée des littératures espagnole et française*. Paris, Dentu, 1843, 2 vol. in-8°.
- RAUSSE (H.). — *Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans*, Münsterische Beiträge zu neueren Literaturgeschichte, 8. Heft).
- RÉGNIER (H. de). — *En relisant Ruy Blas*. Revue des Deux Mondes, 1^{er} août 1923.
- REYNIER (G.). — *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*. Paris, Hachette, 1893, in-8°.
- RIGAL (E.). — *La genèse d'un drame romantique : « Ruy Blas »*. Revue d'Histoire littéraire de la France, XX, 1913.
- ROSIÈRES (R.). — *Recherches sur la poésie contemporaine*. Paris, Laisney, 1896, in-12.
- ROSSEL (V.). — *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*. Paris, Fischbacher, 1897, in-8°.

- RUPF (P.). — *Die Zauberkomödie vor Shakespeare* (Thèse). Berlin, Büxenstein, 1908, in-8°.
- SAINT-VICTOR. (P. de). — *Victor Hugo* (Cf. Bibl. générale).
- SAINTE-BEUVE. — *Critiques et portraits littéraires*. (Cf. Bibl. générale). — *Premiers lundis*. (Cf. Bibl. générale).
- SANDEAU (J.). — *Ruy Blas*. Revue de Paris, LIX, 1838.
- SCHACK (A. F. von). — *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Frankfurt, J. Baer, 1854, 3 vol. in-8°.
- SILVAIN (E.). — *Frédéric Lemaitre*. Paris, Alcan, 1926, in-8°.
- SLEUMER (A.). — *Die Dramen Victor Hugos, eine literarhistorischkritische Untersuchung*. Berlin, E. Felber, 1901, in-8°.
- STAHR (K.). — *Mendozas Lazarillo und die Bettler-und Schelmenromane der Spanier*. Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur, 1862.
- STAFFER (P.). — *Molière et Shakespeare*. Paris, Hachette, 1887, in-16.
- VIEL-CASTEL (L. de). — *Essai sur le théâtre espagnol*. Paris, Charpentier, 1882, 2 vol. in-12.
- VITU (A.). — *Les mille et une nuits du théâtre*. Paris, Ollendorff, 1884, in-12.
- VOGLER (H.). — *Die literargeschichtlichen Kenntnisse und Urteile des Jean-Louis Guez de Balzac* (Thèse). Altona, Adolff, 1906, in-8°.
- WAILLY (L. de). — *Angelica Kauffmann*. Paris, Dupont, 1838, 2 vol. in-8°.
- WOLF (M.). — « *Don Quijote* » d'Avellaneda, son rapport avec Cervantès et son remaniement par Le Sage (Thèse). Giesen; v. Münchow'sche Buchdruckerei, 1908, in-8°.
- ZOLA (E.). — *Documents littéraires et Nos auteurs dramatiques*. (Cf. Bibl. générale).

Pamphlets, adaptations et imitations.

- ALHOY (M.). — *Les Brigands et bandits célèbres*. Paris, Guiller, 1845, gr. in-8°.
- CARMOUCHE, VORIN et HUART. — *Le Puff*. Revue en trois tableaux, ornée de *Ruy Blas*, parodie en prose rimée de « *Ruy Blas* », représentée sur le Théâtre des Variétés le 31 décembre 1838. Paris, Marchant, 1839, gr. in-8°.
- DUMANOIR (Ph.) et D'ENNERY. — *Don César de Bazan*, drame en cinq actes mêlés de chant, représenté au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 30 juillet 1844. Paris, Marchant, 1845, gr. in-8°.
- *Don César de Bazan*, opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, tiré du drame de MM. Dumanoir et d'Ennery, musique de Massenet. Paris, Bressé, 1872, in-12.
- ENNERY (Ad. d') et DUGUÉ (F.). — *Cartouche*, représenté au Théâtre de la Gaité le 29 décembre 1858. Paris, Michel Lévy, 1858, in-18.
- FÉVAL (P.). — *Les Bandits*. Paris, Permain, 1847, 2 vol. in-8°.
- GABET (Ch.). — *Ruy Black* ou les noirceurs de l'amour, parodie en un acte et deux tableaux en vers et en prose, représentée au Théâtre des Folies-Bergères le 20 avril 1872. Paris, Bathlot, 1873, in-18.
- PORTO-RICHE (G. de). — *Zubiri*, fantaisie en un acte tirée d'un récit de Victor Hugo (Choses vues), dans *Théâtre d'amour*, t. IV, Paris, Al. Michel, 1928, in-16.

REDON (M. de). — *Ruy Brac*, tourte en cinq boulettes, avec assaisonnement de gros sel, de vers et de couplets, représentée le 28 novembre 1838. Paris, Barba, 1838, gr. in-8°.

CHAPITRE VI

LE GUEUX AU CARREFOUR

Documentation générale.

- ALHOY (M.). — *Les Bagnes*. Histoire, types, mœurs, mystères. Paris, Havard, 1844, gr. in-8°.
- *Les Brigands et Bandits célèbres*. (Cf. Bibl. de Zafari-Cesar).
- APPERT (B.). — *Bagnes, prisons et criminels*. Paris, Guilbert, 1836, 4 vol. in-8°.
- *Traité d'éducation élémentaire pour les prisonniers*. Paris, l'auteur, 1822, in-12.
- BARDOUX (J.). — *Vagabonds et mendiants devant la loi* (Thèse). Paris, A. Rousseau, 1906, in-8°.
- BERTHELOT DU CHESNAY (R.). — *De la transformation morale des professionnels de la mendicité* (Thèse). Rennes, 1905, in-8°.
- CANLER (L.). — *Mémoires de Canler*, ancien chef de sûreté, Paris, Hetzel, 1862, in-18.
- DELESALLE (G.). — *Dictionnaire argot-français*. Paris, Ollendorff, 1896, in-8°.
- DELVAU (A.). — *Les dessous de Paris*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, in-18.
- DU CAMP (M.). — *Paris ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1869-1875, 6 vol. in-8°.
- FOUQUIER (Ar.) *Les Causes célèbres de tous les peuples*. Paris, Lebrun, 1858-1867, 8 vol. gr. in-8°.
- FOURQUET (E.). — *Les vagabonds criminels*. Revue des Deux Mondes, 15 mars 1899.
- GISQUET (H.). — *Mémoires*. Paris, Marchant, 1840, 4 vol. in-8°.
- GLEIZES (V.). — *Mémoire sur l'état actuel des bagnes en France*. Paris, Impr. royale, 1840, in-8°. (Ext. des Annales maritimes et coloniales, janvier 1840.)
- GRISON (G.). — *Souvenirs de la Place de la Roquette*. Paris, Dentu, 1883, in-18.
- GUILLLOT (A.). — *Paris qui souffre*. Paris, Roussette, 1887, in-8°.
- HANTUTE. — *Du vagabondage...* (Cf. Bibl. de *Sur la route des gueux*).
- HOMBERG (M. T.). — *Études sur le vagabondage*. (Mémoire lu à l'Académie des sciences morales et politiques). — Nouv. éd., revue, corrigée et augmentée. Paris, Forestier, 1880, in-8°.
- LEPELLETIER (Dr.). — *Système pénitentiaire complet, ses applications pratiques à l'homme déchu, dans l'intérêt de la sécurité publique et de la moralisation des condamnés*. Paris, 1857, in-8°.
- MASSON (A.-M.-B.). — *Les Orphelins du Pont Notre-Dame*, drame en cinq actes et huit tableaux par M. Anicet Bourgeois et M. Masson, représenté au Théâtre de la Gaîté, le 20 janvier 1849. Paris, Dondey-Dupré, 1849, in-18.

- MONGIN (L.). — *Toulon, sa rade, son port, son arsenal, son ancien bagne*. Toulon, Lions, 1904, in-8°.
- MONNIER (H.). — *Souvenirs d'un enfant de Paris*. Le Charivari, 2, 8 et 18 juillet, 8 août, 15 et 22 septembre, 5 et 9 octobre 1868.
- MOREAU-CHRISTOPHE (L.). — *Code des prisons...* Paris, 1845-1890, 13 vol. in-8°.
- *Le Monde des coquins*. Paris, Dentu, 1863-1865, 2 vol. in-18.
- *Du problème de la misère et de sa solution chez les peuples anciens et modernes*. Paris, 1851, in 8°.
- MOREAU (Abbé G.). — *Souvenirs de la petite et de la grande Roquette*. Paris, Rouff, 1891, 2 vol. in-18.
- RIVIÈRE (L.). — *Mendiants et vagabonds*. Paris, Lecoffre, 1902, in-12.
- *Répression du vagabondage*. Paris, 1899, in-8°.
- *Un siècle de lutte contre le vagabondage*. Paris, 1899, in-8°.
- SERS (P.). — *Intérieur des bagnes*, suivi de la Physiologie du galérien et des Fiançailles au bagne. Angoulême, impr. de Lefraisse, 1842, in-12.
- VIDOCQ. — *Quelques mots sur une question à l'ordre du jour...* Paris, l'auteur, 1844, in-8°.
- *Les Vrais Mystères de Paris*. Paris, Cadot; 7 vol. in-8°.

Sources particulières et études critiques.

- ABADIE (M.). — *Hugo, poète social*. Conférence faite au Palmarium Séraucourt de Bourges le 21 décembre 1907. Bourges, Société républicaine des Conférences populaires, 1911, in-16.
- ANDRÉ (L.). — *Le vrai Claude Gueux*. Revue de Paris, 1^{er} septembre 1908.
- ATKINSON (N.). — *Eugène Sue et le Roman-feuilleton*. Paris, Nizet et Bastard, 1929, in-8°.
- AUTERIVE (L. d'). — *Les Misérables*. Revue des Races Latines, juin 1862.
- AYERS (S. G.). — *Les Misérables and « With Fire and sword », a comparison*. Methodist Review, LXXXVIII, 1905.
- BALDENSBERGER (F.). — *Le Mouvement des idées dans l'émigration française*. Paris, Plon, 1924, 2 vol. in-8°.
- BARBERY (B.). — *L'Evêque et le conventionnel des Misérables*. M^{re} Miollis et Sergent Marceau. Mercure de France, 15 juin 1935.
- BARBEY D'AUREVILLY. — XIX^e siècle. *Les œuvres et les hommes*. (Cf. Bibl. générale).
- *Les Misérables de M. Victor Hugo*. (Cf. Bibl. générale).
- BEAUVALLET (L.) et VALLETTE (C.). — *Les Femmes de Victor Hugo*, 1^{re} série. Paris, Charlieu et Huillery, 1862, in-8°.
- BENOIT-LÉVY (E.). — *Les Misérables de Victor Hugo*. Paris, Malfère, 1929, in-16.
- BERRET (P.). — *Les « pauvres gens » de Victor Hugo*. Revue Universitaire, 1916.
- BERTAUT (J.). — *Victor Hugo et « Les Misérables »*. Annales politiques et littéraires, 6 septembre 1908.
- BILLIARD (N.). — *Le Monde judiciaire, revue mensuelle, portraits et notes d'audiences, justice des petits abus*. Paris, Dentu, 1862-1866, 5 vol. in-8°.

- BIRÉ (E.). — *L'Année 1817*. (Cf. Bibl. générale).
- *Études d'Histoire et littérature*. (Cf. Bibl. générale).
- *Victor Hugo et la Restauration*. (Cf. Bibl. générale).
- BOSCHOT (A.). — *Victor Hugo et Les Misérables jugés par Lamartine*. Revue Bleue, XVII, 1902.
- BOURGET (P.). — *Études et portraits*. (Cf. Bibl. générale).
- BREGEAULT (J.). — *Le véritable Claude Gueux*. Revue de Paris du 15 juillet 1901.
- BRISSON (A.). — *Le roman d'un roman*. Le Temps, 20 et 21 février 1902.
- BRUN (CH.). — *Le roman social en France*. Paris, Giard, 1910, in-8°.
- BUCHÉ (J.). — *Ballanche et Victor Hugo. Une source des Misérables*. Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1927.
- CANAT (R.). — *Du sentiment de la solitude morale chez les Romantiques et les Parnassiens*. Paris, Hachette, 1904, in-16.
- CHAMPFLEURY (J. F. F.). — *Le réalisme*. Paris, Michel Lévy, 1857, in-16.
- CAVENS (Comte L.). — *Les Misérables (Oui, Waterloo sera préservé !)* in La Préservation de Waterloo. IV, fasc. 36.
- COLIGNY (C.). — *Les Misérables de Victor Hugo et les Misérables de Murillo*. Revue Théâtrale, 30 septembre 1862.
- CORSON (Mrs.). — *Victor Hugo and Les Misérables*. The New Englander, XXIII, 1864.
- COURTAT (F.). — *Étude sur Les Misérables*. Paris, Dentu, 1862, in-8°.
- DEJOB (C.). — « *Les Pauvres Gens* » de Victor Hugo et « *Enoch Arden* » de Tennyson. Revue des Cours et Conférences, III, 1899.
- DENOIX (F.). — *Mystères de Paris*. Paris, Gosselin, 1843, in-8°.
- DUMESNIL (R.). — *L'origine de deux livres des « Misérables »*. Mercure de France, 1911, t. XCI.
- DURAND (H.). — *Le règne de l'enfant : Victor Hugo, peintre d'enfants*. Paris, Lecène et Oudin, 1889, in-18.
- ERNOUF (M.). — *Fantine*. Revue Contemporaine, LXI, 1862.
- *Cosette et Marius*. Revue Contemporaine, LXII, 1862.
- *Les deux dernières parties des Misérables*. Revue Contemporaine, LXIII, 1862.
- FESCOURT (H.). — *Les Misérables de Victor Hugo, réalisés par H. Fescourt*. Paris, Ateliers des Arts Graphiques, 1925, in-8°.
- FÉVAL (P.). — *Le Maçon de Notre-Dame*. Paris, Petite Presse, 1864, in-f°.
- *Roger Bontemps*. Paris, Hachette, 1865, in-18.
- *Le Roi des gueux*. Paris, de Potter, 1860, 7 vol. in-8°.
- GAY DE LA RÉAL (DON N.). — *Les Misérables de Victor Hugo, ante la luz del buen sentido y la sana filosofía social*. Madrid, 1863. gr. in-8°.
- GILBERT (E.). — *Le roman en France pendant le XIX^e siècle*. Bruxelles, A. Dewilt, 1909, in-16.
- GIRARD (J.). — *Les Misérables, critique de la critique*. Revue théâtrale, artistique et littéraire, 30 avril 1862.
- *Les Misérables (2^e et 3^e parties)*, Ibid., 31 mai 1862.
- GROS (J.-M.). — *Le Mouvement littéraire socialiste depuis 1830*. Paris, Albin Michel, s. d. (1908), in-12.
- HUGO (V.). — *Les Misérables*. Discours prononcé au banquet que lui ont offert à Bruxelles les éditeurs des Misérables, dans *Pendant l'exil*. (Cf. G. FREDERIX, *Souvenir du banquet*, Bruxelles, 16 septembre 1862, in-12).
- JANIN (J.). — *Critique* (Cf. Bibl. générale).

- JOFFRIN (Ch.). — *Victor Hugo à l'Ecole de Droit : Le Cas de Jean Valjean au point de vue historique, légal et philosophique*. Paris, Dentu, 1862, in-8°.
- KILLEN (A. M.). — *Le roman « terrifiant » ou roman « noir » de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris, Crès, 1915, in-8°.
- LAMARTINE (A. DE). — *Cours familial de littérature*. (Cf. Bibl. générale). — *Le tailleur de pierres de Saint-Point*. Paris, Lecou, 1851, in-8°.
- LAMY (F.). — *Les Misérables* (1^{re} partie), *Lettre à Victor Hugo*. Rouen, A. Le Brument, 1862, in-8°.
- LAMBERT (K.). — *Les Misérables*. Herrigs Archiv., XXXII, 1862.
- LANGÉVAIS (F. DE). — *Frédéric Soulié*. Revue des Deux Mondes, 15 février 1843.
- LARROUMET (G.). — *Victor Hugo, prosateur. Les Misérables*. Revue des Cours et Conférences, XI, 1903.
- LAYER (E.). — *Les Misérables, aperçu pris d'une réalité grâce à une fiction*. Rouen, Impr. de A. Lainé, 1919, in-8°.
- LE BRETON (A.). — *Les Misérables de Victor Hugo*. Revue des Cours et Conférences, XXV, 1924, 15 avril au 30 juillet.
- *La pitié sociale dans le roman, l'auteur des « Misérables » et l'auteur de « Résurrection »*. Revue des Deux Mondes, 1^{er} avril 1902.
- *Le vrai Petit-Picpus des « Misérables »*. Revue des Deux Mondes, 15 février 1925.
- MAIGRON (L.). — *Le Romantisme et les mœurs*. (Cf. Bibl. générale).
- MARANGOURT. — *Eugène Sue et le Juif errant...* Paris, Desloges, 1844, in-18.
- MASURE (G.). — *Les Misérables, lettre à M. H. Fouquier*. Revue du Mois, 25 septembre 1862.
- MESSAC (R.). — *Autour de Gavroche*. Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1928, t. XXXV.
- MIRECOURT (E. DE). — *Eugène Sue*. Paris, Havard, 1855, in-16.
- *Paul Féval*. Paris, Havard, 1856, in-16.
- *Les vrais Misérables*. Paris, Humbert, 1862-1863, 2 vol. in-18.
- Misérables (Les)*. — Blackwood's Magazine, XCI, 1862.
- Misérables (Les)*. — Eclectic Review, III, 1862.
- Misérables (Les)*. — Edinburgh Review, CXVII, 1863.
- Misérables (Les)*. — Fraser's Magazine, LXVII, 1863.
- Misérables (Les)*. — The Quarterly Review, CXII, 1862.
- Misérables (Les)*. — Temple Bar, VI, 1862.
- Misérables (Les)*. — Westminster Review, LXXIX, 1863.
- MONTÉGUT (E.). — *Les Misérables de Victor Hugo*. Revue des Deux Mondes, 1^{er} février 1862.
- NETTEMENT (A.). — *Etudes critiques sur le roman-feuilleton*. Paris, Perrodils, 1845-1846, 2 vol. in-8°.
- PELLETAN (C.). — *Victor Hugo, homme politique*. Paris, Ollendorff, 1907, in-8°.
- PERROT DE CHEZELLES. — *Examen du livre des « Misérables » de Victor Hugo*. Paris, Impr. de Lainé et Havart, 1863, in-8°.
- PLANCHE (G.). — *Portraits littéraires*. (Cf. Bibl. générale).
- PONTMARTIN (AR. DE). — *Les Misérables*. Le Correspondant, 25 juillet 25 août 1862°

- PROTH (M.). — *Le mouvement à propos des Misérables*. Paris, Castel, 1862, in-8°.
- QUAYLE (W. A.). — *Jean Valjean*. The Methodist Review, LXXXI, 1899.
- REY-DUSSUEIL. — *Le cloître de Saint-Méry*. Paris, Dupont, 1832, in-8°.
- ROUX (B.). — *Balzac, jurisconsulte et criminaliste*. Archives d'anthropologie, mai-juin 1906.
- SAINT-BEUVE. — *Chroniques parisiennes*. Paris, Calmann-Lévy, 1876, in-12.
- SAINT-VICTOR (P. de). — *Victor Hugo*. (Cf. Bibl. générale).
- SEILLIÈRE (E.). — *La religion romantique et sa conquête*. (Cf. Bibl. générale).
- SIGHELE (S.). — *Eugène Sue et la psychologie criminelle*. Revue internationale de sociologie, mai 1908.
- SIMON (G.). — *Victor Hugo inédit : une préface des Misérables*. Annales politiques et littéraires, 30 août 1906.
- *Les Origines des Misérables*. Revue de Paris, 15 janvier 1909.
- SOUILLÉ (Fr.). — *Les deux cadavres*. Paris, Renduel, 1832, 2 vol. in-8°.
- *Les Mémoires du diable*. Paris, Dupont, 1837-1838, 8 vol.
- SOUVESTRE (E.). — *Le mendiant de Saint-Roch*. Paris, Michel Lévy, 1863, in-8°.
- STEBANO. — *Les Misérables, réponse à Victor Hugo*. Paris, Le Turf, 1862.
- SUE (E.). — *Le Juif errant*. Paris, Paulin, 1844-1845, 10 vol. in-8°.
- *Les Mystères de Paris*. Paris, Gosselin, 1842-1843, 10 vol. in-8°.
- VAPEREAU (G.). — *Appréciation générale des Misérables*. Revue de l'Instruction publique, 18 août 1862.
- VEUILLOT (L.). — *Les Misérables*. Revue du Monde Catholique, LII, 1862.
- VIATTE (A.). — *Le Catholicisme chez les Romantiques*. (Cf. Bibl. générale).
- VOITURON (P.). — *Etudes philosophiques et littéraires sur les Misérables de Victor Hugo*. Paris, Pagnerre, 1862, in-16.
- WARNER (E.). — *The finding of Jean Valjean*. Century Magazine, LXV, 1913.

Parodies, adaptations et imitations.

- AIMARD (G.) et CRISAFULLI (H.). — *Les invisibles de Paris*. Paris, Amyot, 1867-1868, 5 vol. in-18.
- BARBUSSE (H.). — *Les Misérables*. (Compte-rendu de la reprise du drame à la Porte-Saint-Martin). La Grande Revue, 1^{er} février 1900.
- BARIC (J.). — *Parodie des Misérables de Victor Hugo* (1^{re} partie). Paris, Arnault de Vresse, s. d., 1 vol. in-8°; (2^{me} partie). Paris, s. d., 1 vol. in-4°.
- BOUVIER (A.). — *L'armée du crime*. Paris, Marpon et Flammarion, 1886, in-12.
- *Les créanciers de l'échafaud*. Paris, Bibliothèque des romans populaires illustrés, 1883.
- *Mariage d'un forçat*. Paris, Rouff, 1880, in-18.
- *Les Pauvres*. Paris, Marpon et Flammarion, 1890, in-16.
- BOWLEY (V. E.). — « Notre-Dame » and the « Misérables » on the English stage. Foreign Quarterly Review, XI, 1929.
- DELARUE. — *Quelques chapitres des Misérables de Victor Hugo traduits en vers burlesques*. Rennes, A. Leroy, 1866, in-8°.

- DENOIX DES VERGNES (M^{me} F.). — *Les Misérables, poésie*. Compiègne, Typ-Valliez, 1862, in-8°.
- FOUQUIER (H.). — *Les Misérables, drame de Charles Hugo*. Le Théâtre, janvier 1900.
- FRANCE (H.). — *Les mystères du monde, suite et fin des « Mystères du peuple »* d'Eugène Sue... Paris, M. Lachatre, 1897-1899, in-8°.
- GABORIAU (E.). — *Les esclaves de Paris*. Paris, Dentu, 1868, in-18.
- *La vie infernale*. Paris, Dentu, 1870, 2 vol. in-18.
- GEFFROY (G.). — *Les Misérables*. (Compte rendu de la reprise du drame à la Porte-Saint-Martin). Revue Encyclopédique, 10 février 1900.
- HERMAY (V.). — *Les Misérables, drame de Charles Hugo*. Supplément à la Revue Socialiste, 15 janvier 1900.
- HÉROLD (A.-F.). — *Les Misérables, drame de Charles Hugo*. Le Mercure de France, février 1900.
- HUGO (Ch.). — *Les Misérables, drame représenté au théâtre des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles le 3 janvier 1863*. Paris, Pagnerre, 1863, in-8°.
- *Les Misérables, drame tiré du roman de Victor Hugo en 5 actes et 12 tableaux, représenté au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 22 mars 1878*. Paris, Calmann Lévy, 1878, in-12.
- MICHEL (L.-G.). — *L'enfant du peuple de Paris*. Paris, Douniol, 1864, gr. in-8°.
- Les Misérables*. Revue anecdotique, avril 1862.
- PONSON DU TERRAIL (A. DE). — *Les démolitions de Paris*. Paris, Huillery, 1869, in-4°.
- *Le dernier môt de Rocambole*. Paris, Dentu, 1867, 5 vol. in-12.
- *Les drames de Paris*. Paris, L. de Potter, 1858-1859, 9 vol. in-8°.
- *Les exploits de Rocambole*. Paris, L. de Potter, 1859, 7 vol. in-8°.
- *La mort de Rocambole*. Paris, Dubuisson, 1869.
- *La Résurrection de Rocambole*. Paris, Dentu, 1866, 5 vol. in-12.
- *Rocambole en prison*. Paris, Dentu, 1869, 2 vol. in-12.
- *La vérité sur Rocambole*. Paris, Dentu, 1867, in-18.
- TAPON-FOUGES (F.). — *Les Anti-Misérables, petite galerie des Misérables, poème héroï-comique*. Bruxelles, 1862, chez tous les libraires, in-12.
- VÉMAR (A.). — *Les Misérables pour rire, parodie, avec préface de Gustave Marx*. Paris, Dentu, 1862, petit in-12.

CHAPITRE VII

LES COMPRACHICOS

- BALDENSBERGER (F.). — *L'Angleterre et les Anglais vus à travers la littérature française*. Bibliothèque universelle et Revue Suisse. Mai 1905.
- BANVILLE (Th. DE). — *Les pauvres saltimbanques*. Paris, Michel Lévy, 1853, in-16.
- BERRET (P.). — *Les Comprachicos et la mutilation de Gwynplaine dans « L'homme qui rit »*. Revue d'histoire littéraire de la France, 1914. t. XXI.
- *Victor Hugo spirite*. Revue des Deux-Mondes, 1^{er} août 1922.

- BEEVERELL J.). — *Les Délices de la Grande-Bretagne et de l'Irlande*. Leyde, P. Van der Aa, 1707, 7 vol. in-8°.
- BLANC (L.). — *Lettres sur l'Angleterre*. Paris, Librairie Internationale, 1865-1867, 2 vol. in-8°.
- BORGERHOFF (J. L.). — *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*. Paris, Hachette, 1912, in-16.
- BRUCHON (D^r H.). — *Les difformités, infirmités et maladies reproduites dans les œuvres d'art*. Besançon, impr. de Dodivers, 1900, in-8°.
- BULWER (Ed., lord Lytton). — *L'Angleterre et les Anglais*. Paris, Fournier 1833, 2 vol. in-8°.
- CALMAN (A. R.). — *Ledru-Rollin après 1848 et les proscrits français en Angleterre*. Paris, Rieder, 1921, in-8°.
- CARREL (Ar.). — *Histoire de la contre-révolution en Angleterre sous Charles II et Jacques II*. Paris, Sautetlet, 1827, in-8°.
- CHAMBERLAYNE (Ed.). — *L'Etat présent d'Angleterre*. Amsterdam, P. Marret, 1688, 2 parties in-12.
- CHAMBERLAYNE (J.). — *Magnæ Britannix Notitia, or the Present state of Great Britain*. Londres, Midwinter, 1737, 3 parties in-8°.
- CHANDLER (F. W.). — *The literature of Roguery*. Part. I, Boston and New-York, Houghton Mifflin and C^o, 1907, 2 vol. in-16.
- CHASLES (Ph.). — *Etudes sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin. Le drame, les mœurs et la religion au XVI^e siècle*. Paris, Amyot, 1852, in-16.
- *Le XVIII^e siècle en Angleterre*. Paris, Amyot, 1846, 2 vol. in-16.
- CLAVEAU (A.). — *Shakespeare et Hugo*. Revue contemporaine, LXXIV, 1864.
- COYER (Abbé G.-F.). — *Nouvelles observations sur l'Angleterre*. Paris, Veuve Duchesne, 1779, in-8°.
- DUCRET (E.). — *Le charlatanisme dévoilé...* Paris, chez tous les libraires, 1892, in-18.
- DUPORT (P.). — *Essais littéraires sur Shakespeare, ou analyse raisonnée, scène par scène, de toutes les pièces de cet auteur*. Paris, Le Tellier, 1828, 2 vol. in-8°.
- ELKINGTON (M. E.). — *Les relations de société entre l'Angleterre et la France sous la Restauration*. Paris, Champion, 1929, in-8°.
- ESQUIROS (A.). — *L'Angleterre et la vie anglaise*. Paris, Hetzel, 1869, 5 vol. in-18.
- ESTÈVE (Ed.). — *Byron et le romantisme français...* (Thèse). Paris, Hachette, 1907, gr. in-8°.
- ETIENNE (L.). — *L'œuvre de l'exil (1852-1869)*. L'Homme qui rit. Revue des Deux Mondes, 1869.
- FARAL (Ed.). — *Les Jongleurs en France au Moyen âge*. (Cf. Bibl. de Sur la route des gueux).
- FILON (A.). — *Les Drames de Victor Hugo et l'Histoire d'Angleterre*. Journal des Débats, 26 novembre et 24 décembre 1902.
- GARNIER (Ed.). — *Nains et Géants*. Paris, Hachette, 1884, in-16.
- GAUTIER (Th.). — *Etude sur les contes fantastiques : en tête de la traduction des Contes fantastiques d'Hoffmann, par X. Marmier*. Paris, Charpentier, 1878, in-16.
- GAZEAU (A.). — *Les Bouffons*. Paris, Hachette, 1882, in-16.
- GERME (D^r L.). — *De la dignité et du charlatanisme en médecine*. Arras, Sueur-Charruey, 1887, in-8°.

- GIRARD (H.). — *Comment Shelley a été révélé à Victor Hugo* : « La grève de Samarez » de Pierre Leroux. Revue de littérature comparée, 1922.
- GODWIN (F.). — *Annales des choses plus mémorables arrivées tant en Angleterre qu'ailleurs, sous les règnes de Henry VIII, Edouard VI et Mary*. Trad. par le sieur de Loigny. Paris, P. Rocolet, 1647, in-4°.
- GRILLET (Cl.). — *Victor Hugo spirite*. Lyon, Vitte, 1928, in-16.
- GUILLEMET (D^r V.). — *Le Charlatan à travers les âges*. Nantes, impr. de L. Mellinet, 1891, in-8°.
- GUIZOT (Fr.-P.-G.). — *Collection des Mémoires relatifs à la Révolution en Angleterre, accompagnés de notices et d'éclaircissements historiques*. Paris, Rouen, Béchot aîné, 1823-1825, 25 vol. in-8°.
- *Shakespeare et son temps, étude littéraire*. Paris, Didier, 1852, in-16.
- HAINES (C. M.). — *Shakespeare in France, criticism, Voltaire to Victor Hugo*. Londres, the Shakespeare Association, 1925, in-8°.
- HELLO (E.). — *William Shakespeare et Victor Hugo*. Revue du Monde catholique, t. IX, avril-juillet 1864.
- HENNEQUIN (V.). — *Voyage philosophique en Angleterre et en Ecosse*. Paris, A. P. de La Forest, 1836, in-8°.
- JUSSERAND (J.-A.-A.-J.). — *Les Anglais au Moyen-Age*. Paris, Hachette, 1884-1893, 2 vol. in-16.
- *Histoire abrégée de la littérature anglaise*. Paris, Delagrave, 1896, in-18.
- *Histoire littéraire du peuple anglais*. Paris, Firmin Didot, 1894, 2 vol. in-8°.
- LEDRU-ROLLIN (A.-A.). — *De la décadence de l'Angleterre*. Paris, Escudier, 1850, 2 vol. in-8°.
- LETOURNEUR (P.-P.-F.). — *Œuvres complètes de Shakespeare*. (Trad. revue et publiée par F. Guizot). Paris, 1821-1822, 12 vol. in-8°.
- MACAULAY (T.B.). — *A History of England*. Londres, Longman, 1849-1861, 5 vol. in-8°.
- MACLEAN (Ch.). — *Comment Victor Hugo utilisa « Les Délices de la Grande-Bretagne » de Beeverel, dans « L'Homme qui rit »*. Modern Language Review, 2 avril 1913.
- *Comment Victor Hugo utilisa « L'Etat présent de l'Angleterre », de Chamberlayne, dans « L'Homme qui rit »*. Modern Language Review, 4 octobre 1913.
- MARTIN (D^r E.). — *Histoire des monstres de l'antiquité à nos jours*. Paris, Reinwald, 1880, in-8°.
- MATHOREZ (G.). — *Histoire de Chicot, bouffon de Henri III*. Paris, Leclerc, 1914, in-8°.
- MEIGE (H.). — *Les nains et les bossus dans l'art*. Paris, imp. de Lourdot, 1896, in-8°.
- MEYER (E.). — *Un cas d'incontinence verbale : « L'Homme qui rit »*. Revue des cours et conférences, 1926, XXVII.
- MÉZIÈRES (Al.). — *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*. Paris, Charpentier, 1860, in-8°.
- MILLER (M.H.). — *Chateaubriand and English literature*. Baltimore, the John Hopkins press, 1925, in-8°.
- MIRIMONDE (D^r de). — *Les inventions et les procédés des charlatans*. Paris, 62, boulevard Magenta, 1888, in-12.

- MONCKEBERG (Ad.). — *Die Stellung der Spielleute im Mittelalter*. Paris, Champion, 1910, gr. in-8°.
- MOREAU de TOURS (D^r P.). — *Fous et bouffons*. Paris, J.-B. Baillière et fils, 1885, in-16.
- MOTAIS-AVRIL (M^{me} G.). — *Les voyageurs forains, les saltimbanques et les bohémiens*. Angers, Lachèse, 1898, in-8°.
- NADÉAU (L.). — *Chateaubriand et le romantisme*. Paris, Hachette, s. d., in-8°.
- NANSOUTY (M. DE). — *Les trucs du théâtre, du cirque et de la foire*. Paris, Colin, 1909, in-8°.
- PICHOT (A.). — *Histoire de Charles-Edouard*. Paris, Amyot, 1846, 2 vol. in-8°.
- RÉMUSAT (Ch. de). — *L'Angleterre au XVIII^e siècle*. Paris, Didier et C^{ie}, 1856, 2 vol. in-8°.
- RENARD (G.). — *De l'influence de l'Angleterre sur la France depuis 1830*. Nouvelle Revue, juillet-août 1885.
- SAINT-ALBIN (E. DE). — *W. Shakespeare et Victor Hugo*. Revue canadienne, XXVI, 1890.
- SAND (M.). — *Masques et Bouffons de la comédie italienne*. Paris, Lévy, 1862, 2 vol. in-8°.
- SWINBURNE (A.C.). — *Victor Hugo : « L'Homme qui rit »*. *Fornightly Review*, XII, 1869.
- THOMAS (J.H.). — *L'Angleterre dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris, E. Droz, 1934, in-8°.
- VALÉRY. — *Variété II*. Paris, Galimard, 1930, in-8°.
- VIROS. — *Conférence sur les Trabucayres*. Perpignan, imp. de l'Indépendance, 1898, in-16.
- WESSELSKI. — *Narren, Gaukler und Volksliebtinge*. Weimar, Duncker, 1911, 2 vol. in-8°.

Vu, le 9 janvier 1936,
 Le Doyen de la Faculté des Lettres
 de l'Université de Paris,
 H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
 Le Recteur
 de l'Académie de Paris,
 S. CHARLETY.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS CITÉS

A

Aelred, 349.
 Aimard (G.), 291.
Airola, 370, 384, **394-396**, 420.
 Alarcon (Ruy de), 162, 180.
 Alaux (D'), 144.
Alban (José), 261.
Alcibiades, 187.
 Aleman (Mateo), 147 n., 155.
 Alexis (Guillaume), 121.
 Alhoy (M.), 218-220 et n.
Almanza (Duc d'), 379.
 Aloin (J.), 239.
Alvarez (Don), 260.
 Ambiscourt (E.), 8.
 Amelot, 66 n.
 André (Duc de la petite Égypte), 34.
Andry le Rouge, 119.
Angelo, 155.
Antonius, 403, 404.
 Antville (Jean d'), 125.
 Apollonie, 224.
 Appert (B), 216, 217.
 Arago (S.), 183.
 Argenson (D'), 62, 246.
 Arlod, 52 n.
 Ascoli (G.), 301.
 Asselineau, 185.
Asuncion, 319.
 Aubigné (Agrippa d'), 54, 150, 195, 200 n.
 Aubriot (Hugues), 123.
 Aulnoy (M^{me} d'), 329.
 Autelz (Guillaume des), 54, 56 n.
Auverney, 333.

Ave Maria, 319.
 Awdeley (John), 323.

B

Babet, 21, 209, 247, 250-252, 271, 287, 289.
 Bajazet, 158.
 Baldensperger (F.), 301.
Balizard, 260, 263.
 Balzac, 100, 202, 233, 249, 250, 266.
 Baluze, 31 n.
 Banville (Th. de), 122, 299 n.
Baptistine (M^{lle}), 208.
 Barbey d'Aurevilly, 204.
 Barbier (A.), 162 n.
 Barbier (Auguste), 280, 281 n., 291.
 Barclay (Alexandre), 323.
Barkilphedro, 356.
Barrecarrosse, 251.
 Barthélémy, 84.
 Barthou (L.), 393 n.
Basculabus, 394.
 Basin, 33 n.
 Bataillard, 35.
 Baty, 398.
 Baudelaire, 71.
Baugraillon, 4, 370, 372, 384, **396**.
 Bayard, 40.
 Beaujeu (Marguerite de), 31.
 Beaumarchais, 151, 172.
 Beaumont, 317.
 Bédier, 30 n.
 Beethoven, 363.
 Beeverell (James), 297, 313-316, 329 n.
 Belasco, 152.

Les noms en italique sont ceux des personnages créés par Victor Hugo.

Les chiffres en caractères gras indiquent les pages où l'on traite plus particulièrement de la personne citée.

Bellangé, 370.
 Bella-Vita, 180.
Bellevigne de l'Étoile, 119.
 Benoît-Lévy, 135 n.
 Benserade, 57 n., 116, 117.
 Berret (P.), 74 n., 112 n., 280 n., 297, 301 n., 303 n., 312, 332 n.
Besaleon, 372 n.
 Bic (J.-B.), 239.
Bigrenaille, 209, 268.
 Billiard (Norbert), 224, 230.
 Biré (Ed.), 78 n., 100 n., 156, 160, 199 n., 200 n., 281, 296, 298, 355 n.
Biribette, 394.
 Blanc (Louis), 202.
 Blanchard 41 n., 43 n.
 Bloch (Oscar), 13 n.
 Bocqué, 212.
 Bocodrillo, 180.
Bogruche, 372.
 Borderie (A. de la) 54 n.
 Boileau, 57, 327 n.
Boiloup, 387.
 Boisrobert, 180.
 Boisseau (Jean), 112 n.
 Bonhomme (Jacques), 70.
 Borel (Petrus), 71, 121.
 Bosch (Jayme), 309.
 Bouchet (G.), 10.
 Boucoiran, 202.
Boulatruelle, 250.
 Boulenger (Jacques), 123 n.
Bourdaloise, 397.
 Bouvier (A.), 207.
 Brant (Sébastien), 35, 36, 322, 323.
 Brantôme 52 n.
 Breul (Du), 112.
 Bregeault, 235, 237.
Brevet, 228, 235, 238.
 Brinvilliers (marquise de), 232.
 Brown (John), 421.
 Brückner, 35 n.
Brujon, 268, 285 n., 289.
 Bruneau (Ch.), 16.
 Brunetière, 176.
 Bruscambille, 180.
 Brusquet, 52 n.
 Bruyant (J.), 101 n.
Bubbo, 391, 392.
 Buchez, 201.
Bug-Jargal, 73, **74-75**, 84, 96, 117, 275.
Bugoche, 372 n.
 Burette (Théodore), 204.
Burg, 2.
Burgoche, 4, 370, 372, 384, **396**, 402, 403.
 Bustamente, 141 n., 144 n.
 Byron, 75, 100, 102, 121, 302.
 Byvank (Ch.), 37 n.

C

Cabaret (chanoine), 108 n.
 Calderon 145 n., 154-157, 162, 176, 180.
 Callot, 26, 180, 338, 390, 408.
 Calvi (Fr. de), 10, 47.
 Cambius (Pierre), 105.
 Cange (Du), 11, 12, 106 n., 297, 315, 316, 329.
 Canler, 245, 248.
Capgaroupe (Luc-Pierre), 319.
Carabu, 372 n.
 Carco (Francis), 393.
Carcomosca, 394.
Carmagnolet, 251.
 Carpier, 185.
 Carrache (Annibal), 370.
 Cartouche, 65, 66, 82.
 Caseneuve, 12.
Casseculotte, 372 n.
 Castel (L.), 238.
 Cercos (Pierre), 309, 310.
 Cermonia, 180.
 Cervantès, 116, 117, 120 n., 144, 145, **148-152**, 155, 156, 162, 170, 187, 312, 313, 379.
César de Bazan, 3, 20, 21, 63, 120, 126, 128, **137-189**, 367, 370, 371, 372, 377, 378, 388, 390, 409-411, 491, 432.
 Chamberlayne, 297, 313, 315.
 Champfleury, 201.
 Champin, 51 n.
 Champion (P.), 40 n.
Champmathieu, 209, **228-240**, 431, 432.
 Chandler, 305, 318 n.
Chante-prune (François), 119.
 Chapon, 247.
 Charlemagne, 31.
 Charles I^{er}, 346.
 Charles II, 169.
 Charles-Quint, 144.
 Charles V, 32, 123.
 Charles VI, 32.
 Charles VII, 32.
 Charles IX, 43, 328.
 Charles d'Orléans, 121.
 Charles-Philippe, 334.
 Charlet, 370.
 Charlot, 398.
 Charpentier, 247.
 Chartier (Alain), 121.
 Chartier (J.), 322 n.
 Chasles (E.), 116 n., 118 n., 149 n., 151 n., 340.
 Chateaubriand, 19, 77, 81, 100, 102.
 Chatelain, 247.
Chavroche, 284.

Chereau (Olivier), 10, 48, 49 n., 50 n., 110.
 Chétalet, 238.
Chenildieu, 228, 236, 238.
 Chicot, 52 n.
 Chivat, 247.
 Chodruc-Duclos, 63 n., 183.
 Christian (P.), 51 n.
 Christine de Pisan, 32.
 Ciceron, 4, 8.
 Clament (Clément), 153 n.
Lord Clancharlie, 295, 298, 356-358.
Claquesous, 21, 209, 247, 250, 253.
 Claude (la reine), 328.
Claude Frolo, 155 n.
Claude Gueux, 191, 210, 232, 235-237.
Clopin-Trouillefou, 20, 70, 109, 110, 114-120, 128, 133, 155, 242, 250, 431, 432.
Clouchignolle, 393.
Cocheville, 228, 235, 238.
 Coissin, 12.
 Colbert, 59, 61.
 Colin de Cayeux, 29, 37.
 Colin Muset, 30.
 Colletet (Fr.), 60 n., 63.
 Colletet (Guillaume), 63.
 Collin de Plancy, 129.
 Conquest, 315.
 Convoisier, 247.
 Copeau, 398.
Coppenole, 107.
 Coquillard (Guillaume), 121.
Corleone (marquis de), 298, 356.
 Corneille (Pierre), 62, 158, 159, 180.
 Corneille (Thomas), 67, 180, 186.
Cosette, 77, 155 n., 191, 208, 237, 270, 278-280.
 Cotgrave, 10.
 Courtaut (F.), 239, 281.
 Courtot, 247.
 Courteline, 393.
 Crapelet, 29 n.
 Crisafulli (H.), 291.
 Crispin, 377, 390.
Croquelardit, 372 n.
Croque-oison (Baptiste), 126.
Croquefer, 372 n.
 Cunningham (Allan), 101 n.
 Curzon (H. de), 51 n.
Cutrofano, 372 n.

D

Dagory, 247.
 Dante, 95, 302, 372.
 Dareille, 328.
 Dartois, 84 n.

David d'Angers, 85.
Dea, 132, 338, 346, 347, 349, 352, 354.
 Decamps, 370.
 Delacroix, 370.
 Delamare, 58 n.
 Delaporte, 84.
 Delavigne (Casimir), 160, 161 n., 176 n.
 Delègue, 219.
 Delesalle, 245.
 Delvan (A.) 72 n., 242 n., 245, 249.
Demi-liard, 268.
Demi-Lune, 372 n.
 Denifle (Henri), 131 n., 132 n.
 Dennery, 184.
Depêche, 250.
 Dérôme, 100 n.
 Deschamps (Eustache), 28, 257.
Desclergues, 263.
 Desfontaines, 36.
Deux-Milliards, 268.
 Devéria (Achille), 78 n.
 Diderot, 68, 60.
Didier, 155.
 Drachir d'Amorny, 10, 49.
Draguet, 372 n.
 Dreux d'Aubray, 59.
 Drouet (Juliette), 178, 380.
 Duchartre, 68, 180 n.
 Dulaure, 57.
 Dullin, 398.
 Dumanoir, 184.
 Dumas (Alexandre), 110, 233, 282.
 Dumesnil (René), 162 n., 166, 281.
 Dupetit-Thomas, 219.
 Dürer, 103.

E

Edward VI, 317.
Effingham (lord), 332.
 Elisabeth, 317.
 Ely (Jongleur d'), 30.
Enjolras, 195, 196, 289.
Eponine, 209, 266, 275, 277-279.
Escarbucès le Grec, 2.
 Escholier (R.), 293 n.
 Escobombardon 180.
 Escousse (Victor), 121.
Esmeralda, 130-135, 155, 186, 312.
 Esope, 359, 418.
 Espinel, 144.
Estevanillo Gonzalez, 146-147.
 Estève (Ed.), 301, 302.
 Estienne (H.), 9, 45, 54.
 Estouteville (R. d'), 126 n.
 Etienne (L.), 364 n.
 Etoile (M^{lle} de l'), 4.
 Euripide, 130 n.
Eviradnus, 329.

F

Fabantou, 260, 264.
Fabbiresco, 403, 404.
Fabre (Ad.), 107 n., 120 n.
Faguet, 21, 135 n., 200 n.
Faider, 199 n.
Faifeu (Pierre), 30, **55-56**.
Falip (Ramon), 309.
Fantine, 177, 191, 208.
Farcy (Charles), 238.
Fargeau, 394, 402.
Faust, 29.
Felibio (don), 403-411.
Fermoy (Barbara), 319.
Féval (Paul), 206.
Février (Marie), 58.
Fiasque, 4, 370, 371, 384, 386, **391-392**.
Fidge (George), 321.
Figaro, 126, 377.
Fletcher, 317.
Fleury (Ed.), 108 n., 109 n.
Flögel, 106 n.
Fontanon, 41 n., 43 n.
Forgues, 302 n.
Fouquier (A.), 248, 254 n., 259 n., 282 n.
Fourier, 80, 201.
Fracasso, 180.
France (Anatole), 127.
François 1^{er}, 40, 42, 155, 328.
François II, 43, 328.
Frianoro (Rafaele), 36.
Frick (R.), 154 n.
Friauche (le), 20, 23, **72-96**, 109, 191, 209, 210, 213, 214, 236, 259, 267, 268, 371, 427, 431, 432.
Frollo, (voir *Claude Frollo* et *Jehan Frollo*).
Froissart, 33, 34 n.
Frontin, 68, 377.
Furetière, 11, 297.

G

Gaboardo, 4, 370-372, 380, 384, 386, **388-391**, 394, 400, 402, 423.
Gaboriau (E.), 291-292.
Gabydos, 384, 396.
Gagarbigou, 394.
Gaizdorra, 319.
Galdeazun, 319.
Galloix (Ymbert), 121.
Galonnard, 372 n.
Garasse (père), 10, 47, 174.
Garcia, 47, 114 n., 115 n.
Garibaldi, 296, 421.
Garnier (E.), 326 n., 328 n., 329 n.

Garoupet, 396.
Gastilbelza, 371.
Gaudichon, 56.
Gaultier-Garguille, 180.
Gautier, 247.
Gautier (Théophile), 71, 80, 103, 112 n., 156, 168, 184, 204 n., 232, 303, 331, 367 n., 379.
Gavoulagoule, 370, 384, **396**.
Gavroche, 126, 127, 209, 254, 272, **279-293**, 335 n., 351, 421, 432.
Gay (John), 254, 258.
Gerhardus Geestemunde (Dr), 319, 320.
Gémier, 398.
Generaccio, 372 n.
Genflot, 260, 262.
Genlis (M^{me} de), 100.
Geoffroy, 328.
Giangirale, 219.
Gilbert, 121.
Gil Blas, 155 n., 202, 377, 423.
Gillenormend, 340.
Gipancier, 384, **392**.
Girardin, 202.
Gisquet, 245.
Glachant, (P. et V.), 159 n.
Glapiou, 22, 73, 96, 293, 371, 422, **426-430**, 432.
Glaure, 397.
Glubeau, 4, 370, 372, 384, **396**, 402.
Gnaf, 2.
Godefroy, 13 n., 124 n.
Goethe, 100, 167, 365.
Goguerosse, 372 n.
Golbornos, 4, 370, 372, 384, **394**.
Gomboust (Jacques), 112 n.
Gopulache, 372 n.
Gosselin (Ch.), 191, 192, 193.
Goton, 4, 389, 393.
Gouin (Ed.), 183.
Goulatromba, 4, 187, 335 n., 370, 371, 384, 386, **390-391**, 399, 401, 402, 428.
Goya, 370.
Goyo (Victor), 239.
Gozlan (Léon), 232.
Grandjean, 328.
Granval, 66 n.
Gréban (A.), 8, 101 n.
Gribluche, 372 n.
Grimebodin, 284.
Gringalet, 282.
Gringoire (Pierre), 39, 50, 101 n., 115, 117, 119, **120-122**, 128, 155, 186, 338, 341, 380, 399, 424.
Grobuche, 4, 370, 384, **396**.
Gros-Guillaume, 180.
Gros-René, 377.
Grouillarde, 403.

Grubuche, 372 n.
*Gruchera*y (marquise de), 260.
Guanhumara, 332.
Guérin (Th.), 256.
Guerle (de), 302 n.
Gueulemer, 21, 209, 247, 250, 251, 289.
Guillaume, 316.
Guillebert de Metz, 123.
Guzman d'Alfarache, 63, 68, 82, 145, 147-148, 151.
Gwynplaine, 24, 88, 132, 298, 302, 305-308, 321, 326, 327, 330-334, 335-338, 346-349, 352-364, 432.

H

Habeneck (Ch.), 154 n.
Habibrah, 332, 333, 335.
Han d'Islande, 21, 73, 75-76, 78, 84, 92, 100 n., 117, 154, 270.
Hantute, 25.
Hardquanonne, 320-321, 336.
Harlequino, 68.
Harmann (Thomas), 317.
Hatzfeld (H.), 16.
Hazard (P.), 304 n.
Heine (H.), 100.
Hénon, 247.
Henri II, 43.
Henri III, 45, 328.
Henri IV, 46, 328.
Henry VIII, 317.
Hepp (Al.), 153 n.
Hernani, 68, 137, 351, 371.
Hésiode, 418.
Hind (James), 320.
Hogarth, 361.
Hoffmann, 303, 343.
Holbein, 370.
Homère, 27, 418.
Homo, 307, 339, 342, 343.
Hudson (Geoffrey), 297, 329.
Hug, 247.
Hugo (Abel), 154.
Hugo (Adèle), 303 n.
Hugo (Eugène), 77.
Hugo (François), 129, 302.
Hugo (Léopoldine), 300.
Hugo (M^{me} Victor), née Adèle Foucher, 77 n., 155 n., 261.
Huisman (Michel), 124 n., 125 n.
Hunkerville (lord), 298, 356, 358.
Hurtado de Mendoza (Diégo), 45 n., 146, 162 n.
Huszar (Guillaume), 164 n., 162 n.

I

Ibsen, 239.
Ingres, 370.

Innocent III, 129.
Innocent VI, 34.
Isabeau, 328.
Isabey, 370.
Isambert, 28 n., 42 n.

J

Jacob (bibliophile), 36; voir *Lacroix* (P.).
Jacques II, 298, 344.
Jacques IV, 329.
Jamet, 247.
Janet (lady), 395, 420.
Janin (J.), 69, 100 n., 168, 206.
Javert, 177, 228, 229, 253, 268, 272, 274.
Jean II le Bon, 32.
Jeanne de Bourgogne, 125.
Jean Valjean, 21, 23, 89-94, 96, 178, 194, 207-239, 255, 256, 266-274, 286, 292, 293, 422, 427, 428, 432.
Jehan Frolo, 117, 122-128, 338, 341.
Joffrin (Ch.), 211 n., 220 n., 230.
Joly (Antenor), 206, 303.
Jondrette, voir *Thenardier*.
Johnson (Ben), 349.
Joubert (A.), 35 n.
Jouvet, 398.
Juarez, 421.
Jusserand (J.-J.), 300 n., 349 n., 350.
Justafre (Vincent), 310.

K

Kaiser (Boynton), 332 n.
Kauffmann (Angelica), 161.
Kempf (Dr), 340.
Kressner, 31 n.

L

La Beaumelle, 145, 156 n.
Lacenaire, 268, 242, 247, 254,
Lacordaire, 201.
Lacroix (A.), 296, 321.
Lacroix (P.), 110; voir *Jacob*.
Lafarge (M^{me}), 232, 233.
Laffemas, 177.
Lafont (Ch.), 280 n.
La Fontaine, 342.
La Gameubléme, 397.
Lagniet (Jacques), 41, 52, 394.
La Gorue, 397.
La Marche (Ol. de), 13 n.
Lamartellière, 167.
Lamartine, 77, 80, 100, 102, 123, 191, 194, 201, 202 n., 238, 257 n., 285 n., 289 n.
Lamennais, 80, 201.
Lampito, 374.

- Langevais (F. de), 205 n.
 Lanson (G.), 67 n., 161 n., 171, 174.
 Laporte (Joseph), 310.
 Larivey (P. de), 54.
 Lasphrise, 10, 171.
 Laveuve, 250.
 Law, 63.
 Lazarille de Tormès, 63, **146-148**, 151,
 162, 173, 282, 377.
 Lebois, 108.
 Le Breton, 168, 207.
 Ledru-Rollin, 297.
 Le Gentil, 154 n., 155 n., 160 n.
 Letio, 405, 406, 408.
 Lemaître (Fréd.), 168, 185.
 Lemaître (J.), 127, 158.
 Lemer cier (Nép.), 238.
 Leon (*don*), 399.
 Leroux (Pierre), 201, 202, 258.
 Leroux de Lincy, 124.
 Lesage (A.-R.), 67, 147 n., 148 n., 162,
 297, 313, 324, 325 n.
 Lesage, 247, 276.
 Lesclide (Ch.), 280 n.
 Leucopigo, 180.
 Levis (Mat.-Greg.), 75 n.
 Lifar (Serge), 398.
 Lincoln, 421.
 Littre, 8 n., 13 n., 244 n.
 Lobineau, 106 n.
 Lomé nie de Brienne, 65.
 Longin, 327, 328 n.
 Longuéchelle, 372 n.
 Longnon (A.), 11 n., 38 n.
 Lope de Vega, 154, 155, 159, 176, 180.
 Lorr is (Guil. de), 28 n.
 Louis (archevêque de Sens), 107.
 Louis XI, 32, 98.
 Louis XII, 40.
 Louis XIII, 48, 56, 265, 328.
 Louis XIV, 56 n., 57, 232, 328.
 Louis XV, 63, 405.
 Louis XVI, 65.
 Luce (S.), 8 n., 29 n.
 Lucrèce Borgia, 155, 296, 351.
 Lugué-Poë, 398.
 Lutingamin, 402.
- M**
- Mabeuf*, 254, 286, 287.
Mablour, 372 n.
 Macaire (Robert), 168, 169, 265.
 Maclean (Christina), 297 n., 319 n.
Madame Louis XIV, 175.
Madrigal, 372 n.
Magisquin, 372 n.
- Maglia* 3, 24, 56, 72, 122, 127, 128, 167,
 169, 179, 184, 339, **366-432**, 436.
Magloire (*M^{me}*), 221.
 Magnier, 247.
Magnon (*La*), 285.
 Maigron (L.), 301.
 Maillard, 265.
 Maistre (Joseph de), 250.
 Malfilâtre, 121.
 Mallagutti, 84.
 Malvaux (abbé de), 65.
 Mandracus, 167.
 Mandrin, 82.
Mangedentelle, 251.
Maravedi, 372 n.
 Marcel (abbé), 106 n.
Mardisoir, 251.
 Margot, 39, 374, 392.
Margoulette, 402.
 Marguerite de Navarre, 55.
 Marguerite de Parme, 8 n.
 Marie, 346.
Marie-Anne de Neubourg, 177.
Marion Delorme, 155, 156, 177.
Marius, 77, 155 n., 191, 208, 237, 268,
 272, 273, 275, 277, 278, 279.
 Marivaux, 66, 67, 68, 178, 403.
 Marlot, 106 n.
 Marmouset, 291.
 Marot (Cl.), 44 n.
 Marsan (J.), 301.
 Martin (Jean), 83.
 Martinenche (Ernest), 156, 157, 160,
 162.
 Mary, 317.
 Mascarille, 377.
 Masson, 84 n.
Matalobos, 172, 183, 388.
 Mathieu d'Escouchy, 33 n.
Maubert, 372 n.
 Maurice (Ch.), 162 n.
 Maurin (Pierre), 21, 61 n., 79 n., 192,
 210, 214, 221, 224.
 Melampigo, 180.
 Ménage, 12.
 Meñendez Pidal, 154 n., 160.
 Mercier (S.), 69, 203.
 Mérimée (Ernest), 142 n., 154 n.
 Mérimée (Henri), 154 n.
 Mérimée (Prosper), 156.
 Meschinot (Jehan), 44 n.
 Messac (Regis), 283 n.
 Meung (J. de), 28 n.
 Meurice (Paul), 77, 304.
 Micaud, 247.
 Michel (Fr.), 125 n.
 Mignard, 247.
 Millin (A.-L.), 106 n.

Million, 2, 428.
Mimi Pinson, 389.
Miollis (Général), 224.
Miollis (M^{re}), 191, 192, 210, 221.
Mirecourt (Eugène de), 239.
Molière, 62, 126, 151, 172, 175, 195, 346, 408.

Monfalcon (J.-B.), 322 n., 324 n.
Monipodio, 116, 117, 118.
Monstrelet, 33 n.
Montalembert, 201.
Montaignon (de), 53, 54 n.
Montaigne, 9.
Montluc (Adrien de), 11, 48.
Montparnasse, 21, 209, 250, 253-255, 259, 286, 287, 289.
Moreau (Hégésippe), 121.
Moreau de Tours (Paul), 327 n.
Moreau-Christophe, 194, 195, 220, 242-245.
Morel-Fatio, 146, 155, 157.
Moret, 52 n.
Moreto, 180.
Morofeo, 399.
Mortefontaine, 57.
Mouffetard, 4, 372, 417.
Mulot, 259.
Murger, 369.
Murillo, 26.
Murner (Th.), 36.
Musset (Alfred de), 80, 102.
Myriel (M^{re} Bienvenu), 215, 223, 224, 227, 228; voir Miollis.

N

Napoléon, 100, 201.
Nash (Th.), 345.
Nathalie (princesse), 329.
Navarre (M^{re} Louis de), 8.
Navarette, 142.
Nigroponte (Dr Wenceslas Dobrzensky di), 326 n.
Nerval (Gérard de), 55, 71, 77.
Nettement (A.), 203 n., 233.
Neufchâteau (Fr. de), 155 n.
Nicot, 10, 12.
Nobili (Giacinto), 36.
Nodier (Ch.), 51, 75, 100, 123 n., 301 374.
Noël du Fail, 9, 53, 54 n., 55, 122, 174
Nox, 400, 401.
Nunez, 378.
Nunez de Castro, 156.
Nuño (Pedro), 142 n.

O

Obéron, 329.
Occhiali, 372 n.

Ogremouche, 397.
Olivio (don), 399.
Onufrio, 4, 394.
Ossian, 80.
Oudin, 11, 244 n.
Ovide, 418.

P

Pabourgeot, 261, 262.
Pamfilo, 4, 391.
Panchaud, 268.
Paré (A.), 9, 45, 46 n., 323.
Paris (G.), 13 n., 38 n.
Pascal, 195.
Pasquier (E.), 10, 12, 37, 109, 311 n.
Pathelin, 54.
Patin (Guy), 58, 112.
Patron-Minette, 20, 195, 208, 209, 240-256, 259, 268, 277, 285 n., 431.
Paturages, 372 n.
Paultre (Chr.), 65 n.
Péchon de Ruby, 9, 46, 47, 48, 118 n., 119 n.
Pées (S.), 92 n.
Périers (Bonaventure des), 55, 56 n., 122.
Perkeo, 334, 335.
Perrot de Chezelles, 213, 239, 281.
Petit (Claude), 63.
Petit de Julleville, 37 n.
Petit Gervais, 227, 228, 233, 238.
Peuchet, 61, 62 n., 64 n.
Peyronnet, 183 n.
Philippe II, 141.
Philippe V le Long, 31.
Philpote, 396.
Pichot (A.), 360 n.
Pied-en-l'Air, 251.
Pierre le Grand, 329.
Pierre l'Assommeur, 126.
Pinan, 52 n.
Pintade, 372 n.
Piron, 390.
Planche (G.), 99, 112 n., 126 n.
Platter (Th.), 29 n.
Plaute, 151.
Polichinelle, 348.
Pommeraye (Henri de la), 235.
Pompigny (M. de), 162-166.
Pons (G. de), 79 n.
Ponson du Terrail, 282, 283 n., 291.
Pontmercy, 257.
Port (Célestin), 54 n.
Poulain, 259.
Poulmann, 247.
Poussagrise, 251.
Preziosa, 312.

Printanier, 268.
Pristigouche, 372 n.
Proudhon, 201.
Pucelle (Jean), 31.
Puvis de Chavannes, 370.

Q

Quatourze (Jacques), 319.
Quasimodo, 21, 109-111, 126, 132, 134,
 270, 334, 335.

R

Rabbe (Alphonse), 161.
Rabelais, 9, 30, 44 n., 53, 55 n., 56,
 105, 109, 122-124, 126, 386, 388.
Racine, 62, 135, 158, 195.
Radcliffe (Anne), 75 n.
Rafia, 65.
Ragot (capitaine), 52-56, 116, 117.
Ranezzio, 406.
Raoul (L.-V.), 238.
Râpeloup, 2, 372 n.
Rask, 343.
Ratta, 84.
Regnard, 181, 390.
Regnaudin Mollancheur, 11, 48.
Regnier (A.), 51 n.
Regnier de Montigny, 29, 37.
Reinhardt (Max), 152.
Rembrandt, 84, 398.
Renduel (Eug.), 191-193.
Restif de la Bretonne, 69, 70, 203.
Rey-Dussueil, 281.
Reynie (Nicolas de la), 59, 65, 246.
Richelieu, 63.
Richepin (J.), 39 n., 343, 393.
Rictus (Jehan), 434 n.
Rigal, 156, 169, 200 n.
Ristelhuber 29 n., 35 n., 36.
Rivarol, 203.
Robinet, 59.
Robert (Ul.), 106 n.
Rocambole, 282, 283.
Rodomonte, 180.
Rogruel, 408.
Rojas (Francisco de), 155, 162 n., 176,
 180.
Ronsard, 78.
Roques (M.), 7 n.
Rosano (duchesse), 406.
Rosières (R.), 154 n.
Rossel (V.), 167.
Rossini, 85.
Rotrou, 180.
Rousseau (J.-J.), 66, 74, 279.
Rousseau (Guillaume), 110.

Rubens, 26.
Rutebeuf, 31, 341.
Ruy-Blas, 157, 168, 178, 179, 181, 351.

S

Sabbat (père), 372 n.
Sabiruboli, 372 n.
Saint-Amant, 174.
Saint Louis, 30, 31, 58.
Saint Pierre, 25.
Saint-Simon, 80, 201.
Saint-Victor (Paul de), 137, 153, 158.
Saint Vincent-de-Paul, 48, 324.
Sainte-Beuve, 78, 79 n., 80, 100 n., 121
 n., 135, 203, 204, 232.
Sainte-Marie-Marcotte, 121 n.
Salluste (don), 160, 161, 164-167, 171-
 178, 181-183, 188, 388.
Salluste, 418.
Sainéan 13 n., 36 n., 123 n.
Sand (George), 202, 233.
Sarrazin, 302 n.
Saurat (D.), 304 n.
Sauval, 33, 47-52, 57, 59, 98, 110, 112,
 115, 117, 119, 130 n., 151, 324.
Sayavedra (M. L. de), 147 n.
Sbrigani, 340.
Scapin, 68, 168, 169, 377, 405.
Scarsdale (lord), 363.
Scarron, 63, 80, 174, 179, 180.
Schiller, 75, 100, 167.
Schwob (M.), 40 n.
Scott (Walter), 75, 99-101, 297, 300, 301,
 303, 308, 318 n., 329.
Scudéry, 174.
Séché (Léon), 135 n.
Segrais, 158.
Seillière (E.), 232 n.
Selles (Ramon), 311.
Sellier (Ch.), 51 n.
Senancour, 102.
Serio, 402.
Serpent (Jean), 2.
Sers, 90 n., 217.
Sévigné (M^{me} de), 7.
Shakespeare, 1, 19, 22, 100, 134, 154,
 168, 300-302, 329, 337, 347-350, 352,
 356, 366, 385, 402.
Shelley, 123, 302.
Sighele, 282 n.
Simon (Gust.), 193 n., 212 n., 303 n.
Sismondi, 101 n.
Slagistri, 167.
Smith (Alexandre), 259 n.
Solis (Antonio de), 155.
Songe-Creux, 56.
Sophocle, 418.

Soufflard, 247, 282.
 Soulié (Fréd.), 205, 232, 233.
 Souque, 247.
 Souriau (M.), 104 n., 107 n.
 Spatro, 399.
Spicali (*Matthias Hungadi*), 312.
Spinalonga, 372 n.
 Spoelberch de Lovenjoul, 367 n.
Spuffardel, 402.
Stalmazante, 396.
 Staël (M^{me} de), 178, 361.
 Stanislavsky, 152.
 Stapfer (P.), 14 n., 300.
 Staviraza, 329.
 Stevenson, 207.
 Sue (Eugène), 76 n., 203-207, 226, 233, 247, 249, 252, 257 n., 271, 276, 281, 282 n.
 Sulblé (Dr), 341 n.
 Sully (Eudes de), 105.
 Sully (Maurice de), 97, 125.
 Swift, 258.

T

Tabarin, 180.
 Tabary, 264.
 Tahureau (J.), 9, 53, 54 n.
 Tailleboudin, 54-55.
 Tallemant des Réaux, 50.
Tanissetta, 372 n.
 Tapon-Fougas, 239, 281.
 Tardieu, 58.
 Tartarin, 379.
 Teppaz, 247, 248, 259.
 Terme, 322 n., 324 n.
 Texte (Joseph), 154.
Thénardier, 23, 168, 209, 247, 256-275, 277, 278, 285, 289, 371, 432.
Thénardier (la), 209, 269, 271, 272, 275-277, 284, 285.
 Thévenot, 264.
 Thibert, 247.
 Thierry (A.), 327.
 Thierry (E.), 416 n.
 Thomas (J. Haywood), 301, 340 n.
Thomasse, 397.
 Tillot (du), 106 n.
Timbale, 394.
 Tirso de Molina, 162, 176, 180.
 Tissié (Pierre), 283.
 Tite-Live, 418.
 Tolstoï, 93 n.
 Tom Pouce, 329.
Torquemada, 156.
 Tortillard, 281, 282.
Trapispavi, 372 n.
 Traversay, 76 n.

La Trémoille, 40.
 Triboulet, 21, 270, 328, 333-335, 351.
Tripecaillon, 372 n.
 Trivelino, 68.
 Trolopp (Fr.), 206.
 Trudaine, 65.
 Turcaret, 68, 205.
 Turgot, 65.
 Turlupin, 180.

U

Ulbach (Louis), 295.
Ursus, 23, 66, 298, 307, 308, 332, 335, 336, 338-355, 381.

V

Vacquerie (Auguste), 96, 129 n., 185, 199, 200 n., 355 n.
 Vadé (Jean-Joseph), 123.
 Valery, 300.
 Vapereau 280 n.
Vaugirard, 2, 4, 370, 372, 380, 384, 392-394, 428.
Vaugirarde, 397.
 Vayrac (abbé de), 157.
 Venuste-Gleizes, 248.
 Verbec, 57.
 Vernet (Carle), 370.
 Véron, 202.
 Verville (Beroalde de), 174.
 Viau (Théophile de), 174.
 Vidocq, 12, 81-83, 89, 220, 221 n., 225, 226 n., 229 n., 235, 245, 246, 256, 258, 259 n., 265, 274, 287 n.
 Viennet, 238.
 Vigenère (Blaise de), 328.
 Vigne (A. de la), 28.
 Vigny, 77, 80, 102.
 Villette, 209 n.
 Villon (Fr.), 8, 13 n., 37-40, 45 n., 46, 48, 50 n., 52 n., 53, 101, 104 n., 111 n., 113 n., 120, 124 n., 340, 387.
 Villon (G.), 37 n.
 Vinci (Léonard de), 370.
 Virgile, 418.
 Viros, 309 n., 340 n.
 Vitelli (cardinal), 329.
 Viterbi (A.), 83.
Vitriol, 372 n.
 Vloberg, 35 n., 50 n., 106 n., 107 n.
 Volland (femme), 276.
 Voltaire, 12 n., 134, 297.

W

Wailly (Léon de), 161.
 Waller (E.), 346.

Wallon (H.), 429 n., 430 n.
Walpole (Horace), 75 n.
Wild (Jonathan), 259, 348 n.
Wordsworth, 104 n.

Y

Young, 102.

Z

Zafari (voir *Don César*).
Zémire, 402, 403.
Zercon, 327.
Zerbino, 480.
Zingura (*la*), 394 n.
Zola, 400 n.
Zubiri, 374, 406, 407.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
INTRODUCTION.	1

DONNÉES INDISPENSABLES

I. UN MOT OBSCUR, UN TYPE OBSCUR : LE GUEUX.

Le mot « gueux » avant Hugo	7
Étymologie et Documents littéraires.	
Le mot « gueux » chez Hugo	13
Le son, 14. — Le mouvement, 15. — Le rapport du mot avec la vision, 16. — Conspiration des termes, 17.	
Le type « gueux » chez Hugo	18
Physionomie, 18. — Symbole, 22.	

II. SUR LA ROUTE DES GUEUX ; UN DOSSIER OUBLIÉ.

Vérité originelle	27
Faux mendiants, 27. — Clercs vagabonds, 28. — Jongleurs faméliques, 29. — Routiers, 33. — Nomades d'Orient, 34. — Les Professionnels, 35. — Le fin métier de la gueuserie, 40. — Les cités errantes, 46. — Les Cours des miracles, 48.	
Types de gueux légendaires	52
Ragot, 52. — Tailleboudin, 54. — Pierre Faifeu, 55. — Gaudichon, 56.	
Déformations littéraires	59
xvii ^e siècle, 56. — xviii ^e siècle, 63.	

PREMIER DÉVELOPPEMENT DU THÈME

III. L'APPARITION DU THÈME : LE FRIAUCHE.

Preliminaires :

Comment Hugo fut amené sur la route des gueux . . .	72
Eveil de la pitié, 73. — Bug Jargal, 74. — Han d'Islande, 75.	

	Pages.
L'homme en marche vers des idées nouvelles	76
Pauvreté, 77.	
Le Friauche :	
Une page dans un roman	79
Sources accessoires, 81. — Sources véritables : Vision personnelle, 83. — Éléments de la composition, 84. — Le décor, 85. — La rencontre, 86. — Le récit, 88.	
Prélude d'avenir	93
L'espoir dans le progrès, 95.	
 IV. UN TYPE ROMANTIQUE DU THÈME : LE GUEUX A L'OMBRE DE LA CATHÉDRALE.	
L'étrange vision	97
L'appel du passé	99
Renaissance du Moyen âge, 101.	
Un poncif médiéval : la fête des fous	104
Le concours des grimaces, 107. — Quasimodo, 109.	
La cour des Miracles et ses premiers rôles	111
Le décor, 111. — Les acteurs : Clopin Trouillefou, Gringoire et Jehan Frolo, 117.	
Deux thèmes de la gueuserie	128
Le droit d'asile, 128. — L'assaut des gueux, 131.	
L'Ananké du visionnaire	135
 V. UN PROCÉDE ROMANTIQUE APPLIQUÉ AU THÈME : ZAFARI-CÉSAR.	
Intention, réalité, fantaisie	136
Le personnage historique	140
César est-il un picaresque, 141. — La vie picaresque et la littérature, 145. — Lazarille de Tormès, 146. — Estevanillo Gonzalez, 146. — Guzman d'Alfarache, 147. — Cervantès, 148. — Hugo et la couleur locale de César, 152. — L'Espagne et le théâtre de Hugo, 155. — Une querelle de mots, 156.	
Le personnage dramatique	158
César et la « Comedia », 158. — César et l'intrigue, 159. — Genre du rôle, 159. — Sources dramatiques de Don César, 160. — Influences dramatiques étrangères, 166. — Influence française, 167.	
Plaisir d'artiste	170
L'imagination, la fantaisie, la virtuosité de Hugo, 170.	
Suite de César chez Hugo	183

OEUVRES MAITRESSES. DÉVELOPPEMENT DU THÈME

VI. LE GUEUX AU CARREFOUR.

	Pages.
Ce qu'est devenu le thème des vagabonds	190
La genèse des Misérables, 190. — Une épopée de la canaille, 194. — Influences personnelles : Douleur, Exil, 197. — Influences littéraires : Roman social, Roman feuilleton, 201.	
L'homme au passeport jaune	210
« Roman, soit ; mais histoire aussi », 210. — L'homme au passe-port jaune, 213. — La conversion de Jean Valjean, 224. — Le gueux dans Jean Valjean, 226.	
Le père Champmathieu	228
Un rapport, 228. — Arras et sa cour d'assises, 229. — Une erreur judiciaire, 230. — La littérature en Cour d'assises, 231. — Le réquisitoire, 233. — Un procès à Troyes, 235. — Témoins, 235. — Le Friauche, Claude Gueux, Jean Valjean, 236. — Conscience et devoir, 238.	
Patron-Minette	240
Historique de Patron-Minette, 240. — Le monde des coquins, 241. — Patron-Minette, 244. — Le quatuor, 250.	
L'homme fauve au gîte	256
Le gîte et son hôte, 256. — L'homme fauve, 257. — Jondrette receleur, 259. — Jondrette coquin protégé, 259. — Jondrette metteur en scène (Première mise en scène : le jeu du comédien ; entr'acte dans le jeu ; nouvelle mise en scène), 265. — Monstre moral, 270. — Le Tartuffe du bas-fond, 271. — Le monstre complet, 272. — Part à deux, 273. — Le changeur, 274. — La Thénardier, 275. — Eponine, 277.	
Gueux en herbe	279
Ancêtres littéraires de Gavroche :	
Barbier : Le voyou, 280. — Rey-Dussueil : Le gamin du « Cloître de Saint-Méry », 281. — Eugène Sue : Tortillard, Gringalet, 281. — Dumas père : Babolin, 282. — Ponson du Terrail : Rocambole, 282. — Hugo et Gavroche, 283. — Le gamin de « L'histoire d'un crime », 283. — Gavroche, 283. — Les Thénardier, 290.	
Descendants de Gavroche :	
Ponson du Terrail, Marmouset, 291. — G. Aimard et H. Crisafulli, Mouchette, 291. — E. Gaboriau, Toto Chupin, 291.	

VII. LES COMPRACHICOS.

Risum teneatis	294
Historique de l'Homme qui rit, 295. — Sources, 296. — L'Intrigue, 298. — Influences internes, 298. — Influences extérieures : Influence de la littérature anglaise ; Influence du fantastique, 300.	

Gwynplaine	305
L'enfant qui pleure, 305,	
Les Comprachicos	308
Sources espagnoles, 308. — Les Trabucayres, 309. — Les Gitanos, 311. — Sources anglaises, 313. — Hugo et les Comprachicos, 316. — Le Doctor Gerhardus Geestemunde, 319. — Hard-quanonne, 320.	
L'enfant dans la gueuserie	321
Le jouet humain	326
Monstres-amuseurs, 326. — Nains et bouffons, 327. — Types de monstres chez Hugo, 332.	
L'homme qui rit	335
Ursus	338
Portrait et sources, 339. — Saltimbanque et savantasse, 341. — Le philosophe, 341. — L'Idylle, 346. — Errer, c'est croître, 347. — Chaos vaincu, 348. — L'ambition punie, 351. — Ursus poète, 352.	
Le Fantôme	355
La Féerie, 355. — Thersite romantique, 358. — Le discours sur la misère, 358.	
VIII. MAGLIA, LE GUEUX, DÉMON FAMILIER.	
Prologue	366
Le Théâtre en liberté, 366.	
Maglia, le gueux, démon familier	369
Chronique, 370. — Caractère, 372. — Climat, 373.	
Tempéraments	375
Sensitif : Fourbe, 376. — Sanguin : Fanfaron, 378. — Flegmatique : Gourmand, 380. — Bilieux : Pédant, 382.	
Les Gueux	384
Gaboardo, 388. — Goulatromba, 390. — Fiasque, 391. — Gipanier, 392. — Vaugirard, 392. — Golbornos, 394. — Aïrolo, 394. — Gabydos, 396. — Gavoulagoule, 396. — Burgoche et Gluveau; Grobuche et Baugraillon, 396.	
Les Canevas	397
Refrains et rengaines du philosophe	412
Glapiou, la dernière incarnation de Maglia	426
CONCLUSION	431
BIBLIOGRAPHIE	437
INDEX DES NOMS CITÉS	477

IMPRESSION
PIERRE ANDRÉ
:: PARIS ::